3 (51)
martie 1974

Proletari din toate țările, uniți-vă!

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA „JUNIMEA" DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE LA 20 ALE LUNII. PREȚUL 2 LEI

O NOBILĂ TRADIȚIE

Sfîrșitul lui februarie a coincis cu un eveniment deosebit în viața țării și, ca întotdeauna în astfel de momente, acordarea faptei cu gîndurile scriitorului apare ca ceva necesar și foarte firesc. În prezența înaltei conduceri de partid și de stat, în frunte cu tovarășul Nicolae Ceaușescu, s-au deschis, la București, lucrările Conferinței pe țară a cadrelor de conducere din unitățile agricole de stat și cooperatiste. Cadrul de desfășurare a lucrărilor Conferinței este dat de atmosfera însuflețitoare din acest an al celei de a 30-a aniversări a insurecției antifasciste armate, an al Congresului al XI-lea al P.C.R.

Expunerea făcută de secretarul general al partidului în fața a 8000 de participanți, a însemnat o amplă analiză a realizărilor obținute în domeniul agriculturii și deopotrivă, un impresionant program privind trecerea într-o etapă nouă de dezvoltare, aptă să se sincronizeze cu stadiul superior de dezvoltare a întregii noastre societăți românești de azi.

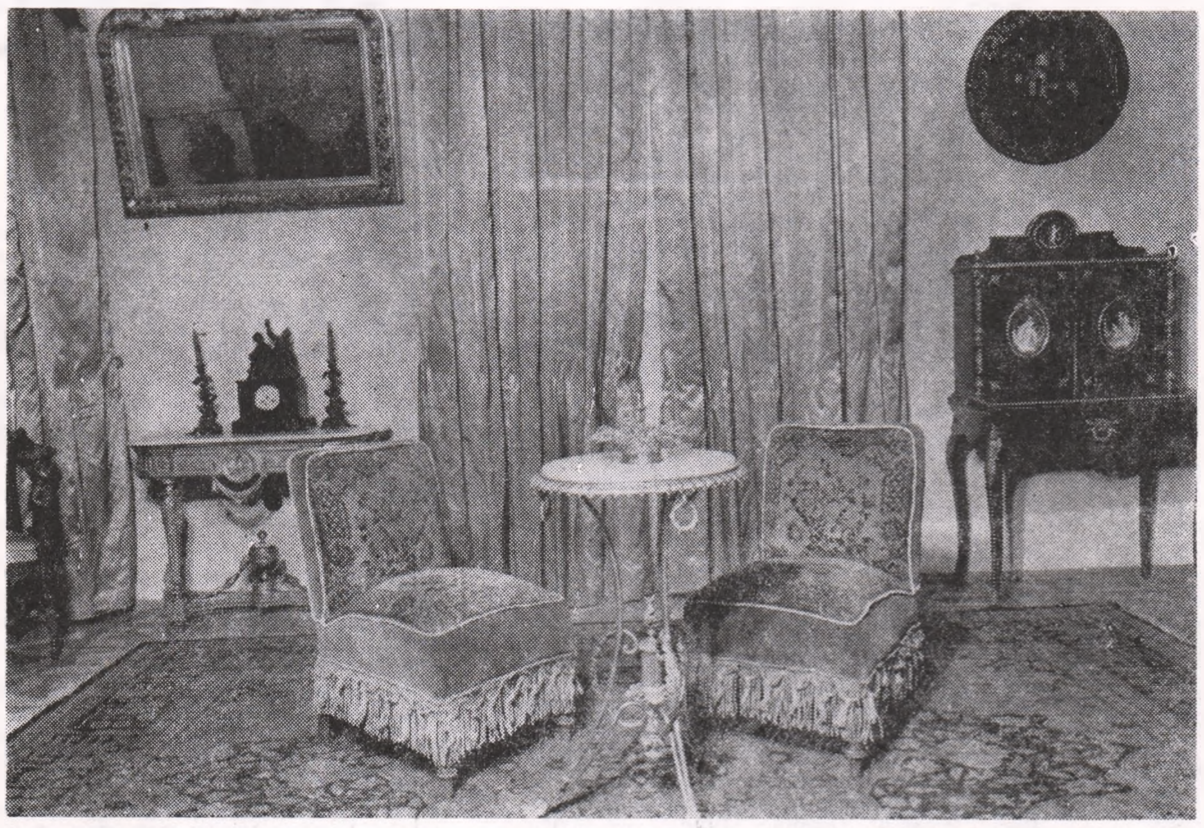
În anii socialismului, organizarea pe baze noi a agriculturii a determinat schimbări adînci, deosebit de complexe în ceea ce privește structura socială a populației de la sate. Realizările economice obținute de agricultura noastră pe parcursul unui sfert de veac vorbesc prin tăria cifrelor de producție, care a crescut de la an la an. Paralel, nivelul de civilizație a marcat un salt spectaculos, învățămîntul, știința și cultura fiindu-i elementele determinante.

Grație acestui proces impresionant, literatura și arta – beneficiind de o tradiție extrem de veche privind mișcarea de amatori și, mai nou, de numărul sporit al mijloacelor moderne de informare – au devenit în mediul rural bunuri de preț. Se știe că, în același spirit al unor nobile tradiții, literatura acestor ani a găsit în lumea satelor o sursă generoasă de inspirație.

Referindu-se la acest aspect al reflectării realității rurale în literatură și artă în genere, tovarășul Nicolae Ceaușescu a arătat : „Este necesar ca literatura și arta, care au o nobilă tradiție în preocuparea pentru reliefarea vieții satului, să facă mai mult pentru a reda viața nouă, idealurile de progres, de bunăstare ale țărănimii noastre. Aceasta presupune ca scriitorii, artiștii plastici, muzicienii, toți cei care lucrează în artă și literatură să se deplaseze mai mult de la oraș spre sat, să înțeleagă că pentru a scrie despre sat, despre viața țărănimii nu pot să o facă din citit sau dintr-o vizită de documentare de 2–3 zile. Pentru aceasta este nevoie de a trăi viața satului, de a munci alături de cei care făuresc bunurile materiale din agricultură. Atunci vom avea opere pe măsura faptelor mărețe realizate de țărănimea noastră". Evident, cunoașterea în profunzime a realităților satului contemporan și, pe baza acestei cunoașteri, crearea unor opere literare valoroase, apar ca cerințe absolut justificate, date fiind, în primul rînd, repercusiunile incitante pe care procesul accelerat de dezvoltare a satului de azi le are asupra conștiinței omului, obligată ea însăși să se transforme.

Marile izbînzi în ceea ce privește creșterea nivelului vieții materiale și spirituale nu sînt rezultate ale unui proces lin, spectaculos și confortabil. Artistul adevărat știe acest lucru. Chiar și în trecut, perspectiva idilică asupra realității satului românesc nu a dat decît opere palide, convenționale. Dimpotrivă, numai viziunea realistă, pătrunzătoare a acestei lumi dramatice și cuceritoare în același timp, a impus opere de valoare. Azi, mai mult, cînd satul românesc a fost supus unor prefaceri radicale (datorită transformărilor de ordin social și politic, și nu numai lor – să ne gîndim la raporturile dintre progresul științific și tehnic și civilizația rurală–), evaluarea și evidențierea nuanțată a acestei prefaceri devin o condiție de neînlăturat pentru crearea unor opere de artă autentice. Apropierea de fapte și cunoașterea lor în esență presupune, pe lîngă talent literar, acel spirit suplu de discernămînt al realităților ce caracterizează un proces cu implicații vaste la scara istoriei. Ca erou literar, țăranul român de azi trebuie să fie exponentul unei lumi care se confundă cu însăși istoria noastră, al unei lumi aflate în momentul unor metamorfoze decisive. Implicațiile lor sînt de profunzime și tocmai acest lucru trebuie să suscite interesul scriitorului. Să nu uităm că în vremuri străvechi satul a fost acela care a dat poporului nostru, culturii noastre, primele, nepieritoare, opere de artă. Și tot el, acest leagăn al veșniciei neamului românesc, a fost fîntîna cu apă vie, miraculoasă, în care s-au oglindit primele manifestări ale artei culte.

C. L.



MUZEUL DE ISTORIE A LITERATURII „CASA POGOR": MOBILIER CARE A APARTINUT LUI N. CULIANU

anul 30

sfat cu pămîntul țării

Suie un glas ca un arbore veșnic
prin sîngele nostru
una cu grîul și doinele țării,
una cu florile și mormintele —
glas de pămînt românesc, glas de taină
pururi arzînd în cuvinte și visuri.

Cine nu-i aude șoapta, chemarea
adiind la fereastra inimii prin crugul zilei ?
Numai cel gol, numai cel singur
totdeauna în propria-i cochilie ! răspunde pămîntul—
martorul bun, atotvăzător și atotștiutor.

Și iată, ținem sfat cu pămîntul țării
în fiecare dimineață și seară
ca niște fii iubitori ... Și iată
cîntăm imnul biruinței, cel fără de moarte
la porțile viitorului,
limpezi ca aurul zorilor
și fără umbră de cochilie.

Haralambie ȚUGUI

în româneasca mea eternitate

Culegem fructele pe care le-am sădit.
Sînt mere roșii peste care zboară
albinele din vară înmiit
și-oglinzi răstoarnă-n stupi ca-ntîia oară.

Un soare se prelinge pe drapel
ca floarea soarelui ce din amiază bate,
prinzînd culori de aur roditor
în româneasca mea eternitate.

Și crengile se oglindesc în rîul
în care — albaștri pești se-alungă-n tihnă
și cresc ca zumzetul din brazdele de șes
în care zac ulcioare în odihnă.

Se-naltă în culorile de veac
ca mari rachete sîngele într-una.
Ni-s coapte grînele, le împletim șuvoi
și primilor sosiți le dăm cununa.

Drapelul în semințe, roditor,
ca-n vînturi flutură cu păsări în minute,
iar adierea i-o sculptăm pe veci
ca și statuilor , în falduri și-n volute.

Al. RAICU

Concluzii la o anchetă

Am tipărit în numerele trecute ale revistei toate răspunusrile sosite pînă acum la ancheta pe care am inițiat-o în chestiunea condiției tînărului critic. Faptul că nu toți cei cărora le-am trimis invitații au binevoit să ne comunice punctul lor de vedere ni s-a părut firesc. Pe de o parte, dată fiind dificultatea de a vorbi despre tine însuți, de a încerca să formulezi judecăți cu un oarecare grad de generalitate argumentînd printr-o experiență particulară ; pe de altă parte, datorită poate inflației anchetelor. Dar, de vreme ce am inițiat totuși această anchetă, se cheamă că am acceptat cu bună știință riscul, în speranța că interesul temei și, nu mai puțin al răspunsurilor, vor fi precumpănitoare. Și s-ar zice că nu ne-am înșelat cu totul, cel puțin dacă ne gîndim la tipul de reacții pe care dezbaterea le-a provocat.

De ce am socotit însă utilă organizarea discuției ? Pentru că s-au afirmat în ultimii ani mai bine de o duzină de critici, deținători — în prezent — ai rubricilor cheie din majoritatea revistelor noastre culturale și literare. Pentru că acești titulari au fost categorisiți drept certe promisiuni de către unii ori alții dintre scriitorii și criticii noștri cu autoritate. Pentru că aceste categorisiri au rămas în vigoare pînă cînd „promisiunile" și-au permis să scrie și despre opera autorităților sau să vizeze diverse aspecte și probleme cu un statut ceva mai delicat. Pentru că, dacă în respectivele cazuri au strecurat rezerve ori au formulat obiecții categorice. s-au transformat subit în absolvenți mediocri, lipsiți de cultură elementară, fără gust etc. etc. Ceea ce li s-a reproșat însă cu consecvență a fost *lipsa de autoritate.* Cum adică își permite X, pînă ieri un clasic anonim, să vină azi și să atace (acesta e termenul războinic utilizat în punerile la punct) un autor cu recunoscut prestigiu? Tocmai el, care pînă ieri (dacă nu cumva și acum) se informa din chiar cărțile autorului cu prestigiu recunoscut ? Cu ce autoritate ? Obiecția trădează mentalitatea criticilor, și nu numai a lor. și ea s-ar putea traduce prin goana după blazon. Mentalitate balcanică, sintetizată în gîndul că haina — voiam să zicem autoritatea — îl face pe om, nu viceversa. In numele ei, criticul (scriitorul) e dispus să accepte numai autoritățile, ceilalți, de vreme ce nu posedă acest titlu, sînt simpli intruși și trebuie sancționați ca atare. Nu ce spune X îl interesează, ci faptul dacă el are ori nu blazonul, singurul care permite realizarea dialogului, după cum absența lui nu poate conduce decît la aruncarea cu dispreț a impertinentului pe treptele de la intrare. Să spunem însă că nimeni nu se naște autoritate și căpătarea ei e în strictă corelație cu ceea ce insul cu pricina realizează efectiv. Chiar și autoritățile critice de azi (cîte vor fi fiind) au urmat această cale, lungă și plină de greutăți, pînă au reușit să-și cîștige aureola. Pe de altă parte, cum spuneam, autoritatea este un atribut conferit în urma calității paginilor scrise, nu în funcție de vechimea în muncă a semnatarului. Avem atîția autori a căror bibliografie se măsoară cu metrul, dar a căror autoritate este ca și inexistentă. Este, de aceea, un inexplicabil paradox acela de a pretinde criticilor tineri autoritate și asta calculîndu-le-o proporțional cu numărul textelor publicate. Invocarea lipsei de renume a celui care scrie ca argument al mediocrității ori injustiției, nu e decît un mod perfid de escamotare a discuției deschise, fără prejudecăți și false menajamente. Nu vrem să luăm cu orice preț apărarea tinerilor critici, care se poate să fi greșit într-o împrejurare ori alta. Vrem numai să semnalăm falsitatea perspectivei din care sînt receptați în situațiile limită (cînd acceptă tranșant ori refuză la fel). Vrem să atragem atenția (pentru a cîta oară ?) că esențială este calitatea demonstrației critice, și asta deopotrivă la criticul tînăr ori vîrstnic. După cum vrem să spunem că o examinare riguroasă, călăuzită de bună credință, a argumentelor și a consecvenței tinerilor critici ar fi de mai mare folos decît notițele nesemnate, despre a căror tehnică de elaborare poate da relații oricare fost sau actual membru al unei redacții.

Ancheta printre tinerii critici a urmărit, așadar, să afle și părerile „inculpaților". Nu le vom relua aici. Vrem, în schimb, să facem cîteva observații, acum, cînd, toate părțile par a se fi pronunțat. Am spus de la bun început și o repetăm : nu credem (mare parte a răspunsurilor acceptă ideea) că tinerii care scriu critică formează o generație ; și asta pentru că nu se situează pe o platformă principial diferită de a celorlalți, pe care să o apere și în numele căreia să promoveze numai anumite forme literare. E drept, aparențele par a fi altele, ei înșiși afirmînd, cînd au avut ocazia, că militează consecvent pentru valoarea artistică. Numai că, acesta este principiul numărul unu al criticii dintotdeauna, așa încît el nu poate diferenția proaspăta „generație".

(continuare în pag. 3)

REDACȚIA

dicţionar literar autobiografic

îngrijit de Al. Andriescu

ion bănuţă

7 Noiembrie, 1914. Către zorii acestei zile nici bună, nici rea, strigasem nedeslușit, că am venit și eu pe lume. După miezul nopţii Și asta se petrecea în Siliștea, un străvechi cătun din judeţul Argeș. Eu, Ion, s-a întîmplat să fiu drept primul fiu al unei familii de ţărani, ţărani de trudă și de suflet, care au avut patru copii, trei băieţi și-o fată. Tata era un Dumitru, dintr-un Șerban, care dintr-o iubire și-o mîngîiere a devenit Șerbănuţă — și pe urmă, nimeni nu mai știe cum — Bănuţă, zburînd — după cum se vede — fantomaticul Șerb. Mama răspundea la numele de Rada. Din nenorocirea fără de margini a acelui timp vitreg și a unei mame de asișderea vitrege, mama n-a putut să vadă lumina cărţii. Tata însă învăţase carte. Și învăţase bine. Era deștept, o rupea și pe nemţește dintr-o infamă pricină de război, de prizonierat în Germania, unde lucrase într-o mină de cărbuni, în imperiul lui Wilhelm al II-lea, acest împărat agresiv și împăunat, înghiţit, — dă, doamne, să se întîmple cu toţi așa — de negura timpului. Mama știa să descînte, ca nimeni alta în sat. Eu, — în neștiinţa mea — eram uimit de creaţiile ei iscate într-un colţ al prispei noastre de dinspre apus, unde — în felul ei — răsturna niște cărbuni aprinși în cană îngînînd niște vorbe de deochi. Și eu am aflat mai tîrziu, — mama plecase din anii ei cei mai tineri, dincolo de Styx — că ea desprindea, parcă fir de borangic din sufletul ei, poezie, poezie adevărată.

Am absolvit Școala de Elevi-meseriași C.F.R., un fel de școală de arte și meserii din Griviţa Roșie, promoţia 1933. Am participat la marea grevă de sînge și de vis a ceferiștilor. Am devenit apoi specialist în ajustaj, montaj, trasaj ș.a.m.d. Și tot așa timpul a trecut peste mine, peste alţii. Mi-am luat licenţa la facultatea de filozofie a Universităţii din București, — vai de cal și călător — abia în anul 44 al vieţii mele. Și, s-a întîmplat mai apoi să devin unul dintre laureaţii Premiului Academiei Române și membru al Academiei Tiberina din Italia.

Am intrat în mișcarea revoluţionară din adolescenţă, sînt membru de partid din ilegalitate, am ieșit din închisorile fasciste la 23 August, 1944, eliberat de puterea fără de sfîrșit a României revoluţionare și a lumii în care cred pînă la capăt, chit că, — netam-nesam — s-ar întîmpla, din te miri ce, să nu mai fiu la modă, moda mea rămînînd mereu ceea ce spusei mai sus.

După închisoare, am făcut fel de fel de munci, care mai de care, aș zice, utile, interesante, unele chiar năstrușnice și altele de-a dreptul formidabile. Am fost primul președinte al sindicatului ziariștilor din Banat, după eliberare, acolo în Timișoara unde — după Griviţa — mi-am deșirat din ghemul frumos al vieţii, contorsionat și dramatic, „nebuniile" mele revoluţionare. Trebuie să adaog, concentrînd totuși la maximum această perioadă, înainte de arestare, între altele, am condus și ziarul ilegal din Timișoara „Presa liberă", căruia i-am schimbat numele prin anul 1941, în „România liberă".

In anii 1944—1947 am lucrat la ziarul partidului „Luptătorul bănăţean", fiind și secretarul regional al Apărării patriotice și mai fiind și în alte comitete și comiţii, — aproape, ori mai abitir decît în nenea Iancu.

Am fost chemat apoi — urgent și fără drept de apel — la București, unde am devenit un director central în Ministerul Căilor Ferate. concomitent și președintele „Consiliului de administraţie" al aprovizionării personalului din transporturi și telecomunicaţii, unde, clipă de clipă și în proporţie de masă, mă confruntam cu o meserie nouă, de comersant și mă zbuciumam de mama focului, într-o perioadă absolut nemaipomenită, să învăţ cheltuirea în folosul poporului a multor miliarde. Dar, toate acestea au trecut. Au trecut și anii de director central pentru școli și educaţie, de locţiitor politic. de. apoi, redactor șef al ziarului ceferiștilor „Lupta C.F.R.", de director al „Editurii pentru literatură și artă" — un deceniu, și apoi redactor șef la „Albina", marea revis-veanu, și — de ce nu — revista noastră, untă a lui Spiru Haret, a lui Coșbuc și Sadode mă simt ca la mine acasă.

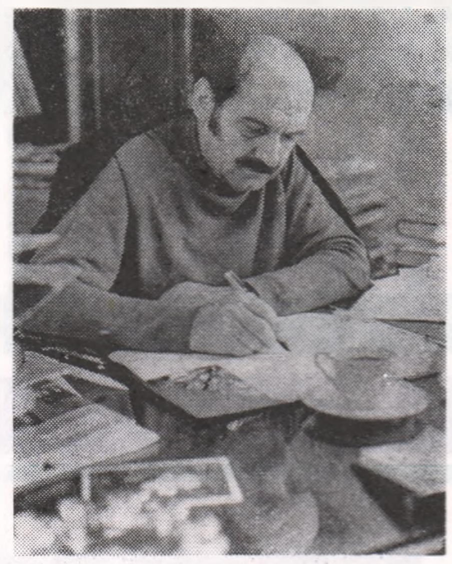
Formaţia mea de scriitor se pierde, aș putea spune în neant, în timp. Nu știu bine nici cînd am început să scriu și nici nu știu de va rămîne ceva din mâzgăliturile mele în acel fermecător și crud nesfîrșit, care ne devoră pe toţi, acel Cronos care roade cu înverșunare cînd cu forţă de elefant, cînd cu dinţi de șoricel.

Am debutat, dacă un debut poate să fie, pe la 14 ani, cu versuri, cred eminamente eminesciene, scrise pentru sufletul meu și, oricum, eu, — omul care este în stare să viseze toate năzbîtiile din lume — n-am avut niciodată curajul unui vis atît de năstrușnic de a deveni poet. Dar niciodată nu știi ce ţi se mai întîmplă. Azi, lumea, zice că, — da — și eu, credul cum sînt, pînă la naivitate, ademenit de acest miraj, mă las învins, deși, cum să spun, nici nu știu. Dar asta este o altă poveste.

Vizavi de scrisul meu n-am plătit, zic, pînă acum, nici un fel de tribut nimănui și cred că nu voi fi în stare nici de acum înainte să contractez astfel de datorii. Și totuși... Trebuie să recunosc că, în acest sens, am avut parte de niște părinţi celebri : Democrit, și, — de ce nu — în alt fel Platon apoi Homer, Eschil Sofocle, Euripide, Virgiliu, Horaţiu, Ovidiu, Dante, Byron, Baudelaire, Pușkin, Lermontov. Eminescu, Macedonski, Arghezi, Blaga, Bacovia. Barbu ș.a.m.d. Doamne sfinte — strigă veșnicul ateu din mine — ce mulţi sînt, și totuși ce bine e să-i știi că au fost în viaţă, că sînt la noi. Dar, fiecare cu ale lui. Însă. cei mai buni învăţători mi-au fost mama, tata, Siliștea, Argeșul, Bucureștii, România, Lumea. Poate că tocmai din cauza asta adun, într-un amalgam indescriptibil, imagini din pretutindeni în „Olimpul Diavolului", Olimpul cel al meu în 10 volume, care ar însemna. — sper să-l duc pînă la capăt — 1001 panorame.

In legătură cu școlile, — e vorba. desigur. de școala poetică. Nu aparţin, cred, niciunei școli, niciunui cerc, niciunui curent. Incerc, — de se poate — să-mi aparţin numai mie. Mie și timpului meu. Bineînţeles — ce se va alege și din noi — vorba unui distins poet contemporan — se va vedea. Și nu vom ști și nu voi ști niciodată poate.

Fără putere de tăgadă omul — în cazul de faţă scriitorul — trebuie să fie oglinda operei lui și opera aceasta trebuie să fie oglinda sa, o oglindă în care trebuie să se vadă pe el însuși, și, — de ce nu — să se audă pînă dincolo de imposibil, fiindcă aici totul este, trebuie să fie, — mai la urma urmei — o identitate absolută.



Nu mi-am adunat încă — mea culpa — impresiile ce s-ar referi, să zicem, la momentele mele hotărîtoare care m-au aruncat în postura de scriitor. Dar nici că m-am gîndit la afacerea asta. Și totuși, nici o vină, fiindcă nu scriem pentru a fi scriitori, ci scriem pentru a fi noi înșine. Impresiile, evenimentele vieţii mele, încep să le prescriu, într-o reţetă — de se poate aidoma reţetelor unui medic de restriște în niște „Incredibile". Aceste „Incredibile" se vor un fel de memorii în cel puţin cinci volume. Am să le comunic, de se cere, „Convorbirilor literare", urgent, pe măsură ce le voi afla.

Profesiunea mea de credinţă ? O profesiune zbucnită din mine însumi deci. Oameni ! Ce frumos sună aceste cuvinte ! Profesiune de credinţă, astfel de profesiune angajează visuri, gînduri, clipe, angajează însăși viaţa celui ce le poartă, ce le duce în spinare ca un Sisif ce-și cară truda lui către Anul 2000. Despre poezie, ce să mai vorbim ! Un scriitor este, trebuie să fie, nu poate să nu fie un om al Cetăţii. Să se bucure de bucuriile Cetăţii. Să-l doară suferinţele Cetăţii. Să audă bătăile inimii Cetăţii, ca nimeni altul. Poetul trebuie să-i vadă dimensiunile trecute, pe cele prezente și mai ales pe cele viitoare. Să le cînte încordîndu-și toată fiinţa, toată frumoasa lui demenţă creatoare, căutînd, în văzduhul unor mereu noi aflări, infinitul. Să aflăm, da, să aflăm o nouă candoare pentru iubirea noastră albastră, o nouă mînie neagră faţă de dușmanii omului, de dușmanii democraţiei. și un nou entuziasm multicolor pentru construcţia edificiului fericirii. Da ! Poate că miezul dulce și amar al poeziei se include total în poetul care nu poate să nu iubească, orice ar fi — ori cît ar fi de greu — Lumea. Să-i urăști cumplit pe detractorii ei, fie că aceștia își fac infama meserie cu vorba sau cu sabia. Pentru mine poezia — din parcă un misterios Brâncuși — este o coloană a infinitului pe care artistul își suie în cer, ca un Sisif, bolovanul lui, care umblă să afle tot ce este mai bun în el pentru a se împărtăși mereu semenilor ca un Dante, ori ca Eminescu, toţi obsedaţi de frămîntările lumii. Artistul suie. trebuie să suie mereu încoronat de toate ierburile de leac întru vindecarea rănilor Cetăţii, încoronat de toţi mărăcinii din incintă, și de se poate de laurii doriţi întru exaltarea victoriilor ei. Eu, Ion Bănuţă sînt doar o infimă parte din Cetate și-i sărut în timp de zi și de noapte zidurile roșii, nu numai fiindcă o admir, dar și fiindcă mă cheamă s-o cînt. S-o cînt cum pot și mai ales cum știu eu s-o cînt.

Cum să-ţi caracterizezi oare, tu însuţi, așa de unul singur, opera ? Mai întîi trebuie să știi dacă ceea ce ai scris are drept de intrare în miezul, în faldurile acestui cuvînt, operă. Apoi trebuie, oricum, să ai un anume tupeu, ci nu mic, în acest sens, care, cu mici excepţii, nu-i caracterizează pe poeţi. Eu sînt fericit că pot să scriu, că mulţi confraţi din toate generaţiile, critici și istorici literari, în frunte cu G. Călinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, cu Arghezi, Poetul, m-au salutat ca pe unul de-al lor și altceva nici că mă încumet să mai spun. Dar, decît să te autocaracterizezi, mai ales în acest sens, ar fi, poate, mai ușor să tai cel mai negru cărbune din cea mai adîncă și întunecată mină, ori să încovoi cu cel mai fantastic arc al mușchilor tăi oţelul cel mai dur, ori să dărîmi prin tine însuţi cea mai nemiloasă și rapace societate, ori să învingi cu visurile tale cele mai roșii lanţurile de rugină ale celei mai negre stăpîniri. **Așa că...**

Despre critici. Îi văd pe critici în fel și chip. Cu o iubire fără de margini și cu o ură ponderată. Au scris ei despre mine exact așa precum îi definesc eu în mine însumi. Despre ei toţi am să scriu, în curînd. Dee Domnul, acest controversat personaj — pe cît de sublim, pe atît de inexistent — să nu mă ridice acesta în văzduhul lui infam înainte de a-mi îndeplini testamentul. Critica scrierilor mele mă face să fiu optimist iremediabil, incomensurabil și intratabil, mai ales cînd mă gîndesc că n-am organizat și n-am cerșit nimic în acest sens. Este drept însă că îmi doresc, întotdeauna, o critică bună, foarte bună, excepţională chiar, și, — de ce să fiu un ipocrit — îmi place lauda. — ah ! sfîntă ipocrizie ! Cui nu-i place. oare să fie lăudat ? Mie îmi foarte place, dar, numai atunci cînd o știu de unde vine și mai ales ce hram poartă. Eu, oricît ar fi de dificil, sînt capabil, totuși, să apreciez, ce e rău și ce e bine. Dar, — să se știe aș zice — și critica rea și nedreaptă, pînă și tăcerea, tăcerea aceea de gheaţă, îmi priesc. A se vedea tribulaţiile unui compilator și grosier căruia, peste ifosele domniei sale, sublime de altfel, îi făgăduiesc solemn că eu nu mai pot să mor. Astfel de critici mă pun într-o stare formidabilă de luptă. Dar — zice tot bătrînul și tînărul ateu Ion Bănuţă — mai bine, Doamne ferește !

Să vorbim și despre traduceri. Intr-un fel este sigur că am fost tradus, de fapt fără, în altfel să fiu tradus. Și, totuși. Am fost tradus în engleză și în germană de marele meu prieten, poetul Alfred Margul Sperber. Apoi în franceză, gruzină și în alte limbi. In maghiară am fost tradus de dulcii mei prieteni Kiss Jenö, Franyo Zoltan și de alţii. Dar, presupun, ah ! Doamnă Îngîmfare, că am fost totuși, tradus puţin vizavi de alţi confraţi. Dar, cine știe ? Poate că nu trebuia nici mai mult, nici mai puţin, ci doar atît.

din partea redacţiei

De aproape un an încercăm să publicăm, în măsura în care scriitorii invitaţi s-au străduit să ne asigure răspunsurile solicitate, acest **Dicţionar literar autobiografic,** unic în felul lui, de o importanţă încă greu de stabilit pentru istoria literară contemporană. Am primit răspunsuri extrem de interesante, din păcate puţine încurajatoare însă pentru dificila noastră întreprindere. Este încă prea devreme să facem o enumerare a lor — ora bilanţului e foarte îndepărtată — sau să le apreciem noi calităţile. În această fază a anchetei este mai potrivit să-i lăsăm pe alţii să se pronunţe. Cităm, de aceea, din „Contemporanul", nr. 52, 21 dec. 1973 (am putea invoca, aici ca și în altă parte, și alte luări de poziţie faţă de dicţionar, dar ne mulţumim cu aceasta pentru că este mai recentă). aprecierile care urmează : „Nu negăm că, în acest răstimp, în paginile consacrate Dicţionarului literar autobiografic, s-au emis unele, dacă nu chiar puncte de vedere inedite, măcar idei interesante, s-au făcut observaţii și aprecieri pertinente, s-au consemnat, în sfîrșit, pe tonuri diferite, care reflectă, ele însele, o anume psihologie, fapte care ne ajută efectiv să înţelegem, într-o anume măsură, formarea și, cînd e cazul, evoluţia unora dintre scriitorii care au consimţit să-și facă publică biografia spirituală". Să ne oprim acum asupra celuilalt aspect, sesizat de noi ca și de cititorii noștri.

Fără îndoială că nu toate răspunsurile ne-au mulţumit, chiar și în cazul cînd le-am tipărit. Pe altele, din aceleași motive, le ţinem în mapele noastre și nu vom împovăra cu ele paginile revistei. Păstrîndu-ne dreptul de a discuta rezultatele acestei anchete anevoioase mai tîrziu, socotim că e prematur să ne pronunţăm noi, în calitate de gazde, asupra colaborării pe care o cerem invitaţilor noștri. Ne declarăm, în schimb, și de această dată, de acord cu observaţia făcută, în numărul citat din „Contemporanul", că răspunsurile la dicţionar nu satisfac întotdeauna și în totalitatea lor „obiectivul înalt pe care și l-a propus redacţia atunci cînd l-a iniţiat". Acest obiectiv, pe care ne permitem să-l reamintim, era precizat, în articolul programatic al dicţionarului, cu aceste cuvinte : „**Am dori ca acest dicţionar să vorbească cu sinceritate, în spiritul celui mai deplin adevăr, despre conştiinţa de sine a literaturii române actuale**". Această „frumoasă iniţiativă", cum o califică revista bucureșteană, a fost „compromisă", cum se specifică în același loc, „nu o dată printr-o practică îndoielnică". Această practică a fost impusă de faptul că „scriitorii reprezentativi au dat curs mai greu solicitării redacţiei", care s-a văzut constrînsă, în așteptarea răspunsurilor pe care le dorea, să publice ceea ce i s-a oferit.

Dacă, așa cum se spune în „Contemporanul" (am putea invoca însă și alte surse și declaraţii), „ideea" acestui dicţionar „este excelentă", „iniţiativa frumoasă", „obiectivul" urmărit „înalt" și unele rezultate cel puţin „interesante", socotim că ne revine obligaţia să ne adresăm din nou scriitorilor cărora le-am trimis invitaţia și chestionarul cu rugămintea de a ne trimite neîntîrziat răspunsurile pe care de atîta vreme le așteptăm. Ca și altădată, cînd facem această invitaţie îi avem în vedere pe scriitorii care, prin valoarea operelor lor, scriu, într-adevăr, unul din capitolele importante ale literaturii române. Am sperat, și sperăm încă, să putem grupa răspunsurile lor într-un **Dicţionar literar autobiografic**, lucrare care ar putea interesa, în afara profesioniștilor, cele mai diverse categorii de oameni cu iubire și pasiune pentru literatura română.

eusebiu camilar

inedit

Intr-un scurt preambul la una din ineditele lui Camilar, publicată de mine în nr. 40 al revistei „Cronica" din 5 octombrie 1973, arătam împrejurările în care mi-a rămas de la el un carneţel de versuri, scrise la diferite date ale anilor 1937 și 1938 la Udești și Suceava. Din același carnet fac parte și poeziile **Însemnări pe o masă de han** și **Fragment dintr-o elegie uitată**, pe care le publicăm acum, lăsînd cititorului latitudinea de a le aprecia valoarea artistică, profunda sensibilitate, precum și posibilitatea de a constata strînsa legătură între datele biografice — cunoscute de noi și de alţii — și opera sa.

D. Florea RARIȘTE

însemnări pe o masă de han

Se stinge-n zări minunea tinereţii
Și noi plecăm pe rînd de pe la gazde,
plecăm pe rînd din satele vieţii
să ne frămînte grapele pe brazde...

Atîţia ani am așteptat pe zare
și-am întrebat și apele și norii
de ce nu ne sosesc din depărtare
Cocorii bucuriilor, cocorii...

Am implîntat hîrleţele în brazde,
am ciopîrţit cu foame vinovată
pe cei ce-au mîngîiat aceleași gazde,
pe prispele pămîntului, odată...

Plecăm pe rînd pe sub aceleași stele
spre-ntinderi mari de ţarini viitoare,
să ne brăzdeze plugurile grele,
să ne frămînte vitele-n picioare...

Grăbiţi-vă, că-n larmă de pistoale
vin carele flămînzilor de mîine —
pe-ntinderile ţarinilor goale
să le fim holde coapte pentru pîine.

Vin meșterii de mîine, marii meșteri,
purtînd pe umeri grele instrumente,
să ne desprindă din tăceri de peșteri
mari stane albe pentru monumente...

Daţi veste peste culmi, daţi veste mare,
din chiote, din cornuri și pistoale,
s-audă cei ce vin de după zare
că vor rămîne hanurile goale ; —

Aprindeţi focuri mari din munte-n munte,
prietenii din șesuri să ne vadă,
din scuturi grele să ne facă punte
la-ntoarcerile noastre în Baladă...

13—14 sept. 937, Udești

fragment dintr-o elegie uitată

Ne cheamă-n Vie prea frumoasa Fată
la sărbătoarea strugurilor noi.
Cum vom urca spre via minunată
cu inimile putrede de ploi ?

Cum ne vom face drumuri printre vînturi
cu lanţurile grele la picioare ?
Cum vom trimite-n larguri svon de cînturi,
cînd n-am mai fost la nici o sărbătoare ?

Cum vom pătrunde minunata vie,
cum vom culege strugurii în pîrg,
cum vom hori cînd din copilărie
am flămînzit sub ziduri reci de tîrg ?

Ca orbii ne-am tîrît printre seninuri
și ne-am tîrît ca viermii nimănui.
Pumnalele ne-au ruginit în scrinuri
și flintele ne-au ruginit în cui.

De mic copil dacă-ntîlneam o gîză,
pe drumuri mărginite de ogoare,
o aruncam în iarba cîmpului,
să n-o ucidă vitele-n picioare.

Mi-au fost prieteni vitele și cîinii
și rai mi-a fost cîmpia și imașul,
dar m-a robit orașul cu stăpînii
și sufletul mi l-a ucis orașul...

Udești, 1938

realitate și romanesc



de **alexandru george**

Raportul dintre realitate și ficțiune a constituit un subiect obsesiv de discuție, care a întovărășit putem spune toată meditația omenească în legătură cu arta : nu e de mirare că îl găsim și la Platon. În genere, lumea e înclinată să creadă că ficțiunea reprezintă o formă de înșelătorie și, de fapt, dacă ne așezăm la un nivel naiv de interpretare, trebuie admis cu sinceritate că nici nu e altfel. Un scriitor nu se poate menține la datele stricte ale realității, ci doar să pornească de la ele în lucrarea sa artistică. Ceea ce își atribuie el, și i se atribuie, nu e o sinteză în care elementele din realitate să aibă o anumită pondere, ci dreptul de a se folosi de ele, pentru a da realității o altă semnificație. Arta e o lume a posibilului, dar ea se deosebește de simpla minciună prin aceea că se recunoaște ca atare, iar cititorul sau spectatorul se pune în condiția de a-i accepta acest principiu liminar.

Între realitate și artă se instituie un raport pe care cîndva l-am închipuit a fi acela dintre un corp solid și umbra acestuia proiectată de o sursă luminoasă pe un plan. Umbra nu poate exista fără acel corp, dar ea nu-l reprezintă decît imperfect, în linii sumare, cu o cotă oarecare de deformare. Dacă o umbră este de cele mai multe ori un simulacru al obiectului real, să recunoaștem că dintr-un joc de umbre se poate uneori isca o imagine mai frumoasă decît realitatea, ba chiar mai interesantă decît ea. Oricum, imaginea poate fi mai mult sau mai puțin decît realitatea. Fără acest drept, fenomenul artistic n-ar putea să se întindă de la cele mai „idealizante" imagini, la deformația grotescă și caricaturală.

Ceea ce ni se pare a conta hotăritor în constituirea artei literare e capacitatea cuiva de a crea această ficțiune, adică de a stabili un alt raport cu lumea prin intermediul unei ficțiuni. Fiind vorba de un raport, primul termen nu trebuie să se confunde neapărat cu persoana celui care vorbește sau scrie. Autorul vorbește totdeauna printr-un intermediar, chiar dacă acesta din urmă nu e în mod programatic un delegat al său. Ficțiunea începe chiar de aici. E o eroare deci să confundăm pe autor cu „personajul care spune eu" în vreo carte a sa, oricîte trăsături ar împrumuta primul celui din urmă. Chiar în cadrul literaturii subiective, centrul ei psihologic nu se confundă integral cu persoana autorului. Creatorul vorbește de multe ori printr-o străină gură, și tocmai aceasta ii dă adevărata definiție. Toți autorii de literatură „subiectivă" sau subiectivistă s-au apărat de acuzația sau de elogiul că personalitatea lor s-ar putea lăsa descoperită ca atare în opera lor de imaginație — și Proust însuși e cazul cel mai elocvent. În literatura română, un scriitor evident de format mult mai redus și care și-a compromis arta sa în aparență mult dăruită — prin răsfățul său subiectivist — l-am numit pe Ionel Teodoreanu — și-a surprins cititorii divulgînd unele date autobiografice din care reieșea că cele mai aparent subiective pagini ale sale, și cele mai realizate artistic, vin în contradicție cu experiența sa fundamentală de viață din perioada copilăriei.

Există o întreagă literatură a „eului" care e nu mai puțin obiectivă decît cealaltă. În cazul ei, marea realizare, adică obiectivarea, constă în realizarea aceasta a unei ficțiuni a eului, adică în capacitatea cuiva de a se proiecta în „altceva", care să constituie centrul subictiv al operei sale. În locul unei ficțiuni ca un sistem de entități autonome, autorul de astfel de literatură propune o ficțiune realizată în funcție de un centru convențional, asemeni unui punct de perspectivă. În încercările sale prozaistice, autorul acestor rînduri și-a propus și el să vorbească prin intermediul **altuia,** concepînd un personaj care nu să-l reprezinte pe terenul ficțiunii ci să constituie centrul unei ficțiuni. Cei care au avut bunăvoința de a citi **Simple întîmplări cu sensul la urmă** (ar fi fost de preferat ca revista „Convorbiri literare" în chestionarul ei să nu ceară în mod expres autorilor să vorbească despre propria lor literatură, dar dacă a făcut-o, ne îngăduim să lăsăm modestia de o parte și să răspundem în limitele exacte ale întrebărilor) a observat desigur că toate cele zece proze sunt narațiuni la persoana întîi, în care un individ de configurație sufletească aproape identică trece de la un episod la altul, vorbește cam în același stil. O intepretare care n-ar forța adevărul decît foarte puțin ar putea afirma că în aceste proze e vorba de una și aceeași persoană, pe care tot atît de ușor ar confunda-o cu însuși autorul volumului.

În realitate, cu toata tendința vizibilă a celui care a scris cartea de a centra toate întîmplările povestite în jurul unei „persoane", aceasta nu se confundă cu cel care a scris prozele acelea și el își amintește că la apariția lor, Lucian Raicu, în binevoitoarea sa cronică din „România literară" a observat cu surprindere discrepanța care exista între autorul **Simplelor întîmplări...** și același autor al mai multor pagini de critică. Diferența între poetul și eseistul Baudelaire, sau între Proust romancier și critic literar ar trebui să dea de gîndit asupra deosebirii dintre expresia directă și aceea prin intermediul unei ficțiuni.

Am vorbit despre cea mai „subiectivă" modalitate a prozei, unde deci distanța de la ficțiune la realitatea sufletească a autorului pare aproape abolită. Dar tot o formă de dedublare reprezintă și felul în care un autor se confruntă cu o **temă,** adică se încadrează în schema unei ficțiuni utilizate deja, poate chiar convenite, pentru a deschide o nouă perspectivă de valorificare a ei. Această modalitate, autorul acestor rînduri (dacă e iarăși neapărat nevoie să vorbească despre sine !) a încercat-o în **Clepsidra cu venin,** în care a reluat cu oarecari pretenții de originalitate cîteva din marile teme romanești ale literaturii (Prințesa îndepărtată, Bătrînul de pe Munte, Don Juan, Ciștigătorul diabolic la cărți, Faust etc.) pentru a-și strecura propria sa viziune, sau măcar să izbutească o nouă atmosferă.

Spre regretul autorului, nici unul dintre puținii critici care s-au ocupat de această carte nu a observat tocmai trăsătura care face din aceste proze un termen de opoziție cu realitatea fictivă, ca o expresie a unei idei artistice. Ei au remarcat în treacăt caracterul livresc al temelor (fără ca vreunul să divulge în mod precis măcar una din aceste teme) dar nu și adevăratul temei al alegerii lor vizibil intenționate.

E însă și acesta un prilej de a observa cît de extinse sunt posibilitățile legăturilor ficțiunii cu realitatea, cît de puțin este aceasta din urmă exploatată ! Într-adevăr, am putea spune că realitatea se prezintă ca o infinitate de forme posibile, ficțiunea exploatînd numai o mică parte din aceste posibilități. Chiar în cadrul literaturii strict realiste, în care ideea de a reprezenta este precumpănitoare, observăm că realitatea rămîne încă o sursă inepuizabilă de inspirație, deși în cadrul acestei formule artistice ea e proclamată unica.

Și nu e vorba numai de realitatea istorică a epocii noastre către care așteptăm în modul cel mai firesc ca scriitorii noștri să se îndrepte, dar chiar de epoci ceva mai îndepărtate, care au avut totuși martorii lor atenți și pasionați. Să luăm ca exemplu evenimentele primului război mondial, care au reprezentat o gravă confruntare a tuturor conștiințelor contemporane cu ele și, am zice, pe toate planurile de existență : morală, socială, națională. Dramatismul acelor ani a avut în literatură un ecou indiscutabil, dar unul mai curînd deviat : o restrînsă floră poetică și cîteva realizări în proză. Nu discutăm valoarea acestor producții, de altminteri de multe ori remarcabile **(Pădurea spînzuraților, Ultima noapte de dragoste întîia noapte de război, Rusoaica),** dar nu putem lăsa prilejul de a nu observa caracterul lor unilateral.

S-ar putea ca unele opere ulterioare să vină să completeze această viziune limitată ; o vor face desigur (așa cum s-a întîmplat și în cazul evenimentelor de la 1907, care au răscolit adînc toate conștiințele artiștilor din acel timp, fără a avea rezultate rodnice în artă decît mult mai tîrziu) dar o vor face considerînd acele momente, evident netrăite de autori, un obiect al ficțiunii.

Să dorim ca realitatea să fie cît mai bine reprezentată în literatură și să nădăjduim întru aceasta, dar să admitem totuși că, în sensul superior al cuvîntului, există un joc al realității și ficțiunii fără de care literatura ar rămîne o simplă inventariere contabilicească sau, cel mult, s-ar confunda cu stricta autobiografie.

Concluzii la o anchetă

(urmare din pag. 1)

Delimitările ar trebui să plece abia de la acceptarea fundamentului estetic înainte. Ori, în forma ei actuală, lucrarea tinerilor critici repetă gestul colegilor lor mai mari, afirmați imediat după 1960, refăcînd o experiență a cărei însemnătate în cadrul unei literaturi trebuia să constituie de mult un loc comun. Reacțiile, unele violente, care au însoțit relativ sistematica apărare a acestei poziții de către tinerii criticii arată însă că pînă la locurile comune drumul e dintre cele mai lungi. Acțiunea a fost și este — prin urmare — necesară, numai că ea însăși este un serios contraargument al ideii de generație critică distinctă. Se poate, de aceeea, susține că, la nivelul ideației literare apariția tinerilor critici nu reprezintă — cel puțin deocamdată — o contribuție substanțială. Chiar excepțiile, ne referim la aceia care s-au consacrat deliberat susținerii unei perspective și metodologii critice particulare, cît sînt ele de excepții, nu se ilustrează în comentariile curente printr-o aplicație consecventă a delimitărilor teoretice. Ceea ce îi unește totuși pe acești tineri este marele respect pentru etica profesiunii critice, refuzul omeneștilor compromisuri, al aranjamentelor, al lingușirilor cu aer de imparțialitate și — poate — al ranchiunei deghizate în judecată de valoare. Este după opinia noastră prima și cea mai însemnată obligație a criticului adevărat. Și acești tineri se străduiesc să o respecte. Iată întîiul argument al încrederii noastre în criticii tineri.

Al doilea ar fi aplecarea serioasă și continuă asupra fenomenului literar, concretizată în numeroasele analize competente și la obiect, din care se pot desprinde oricînd formulări memorabile. In ciuda răuvoitorilor, o eliminare sistematică a contribuției fie ea cît de restrînsă a tinerilor criticii ar conduce la o substanțială sărăcire a peisajului general al criticii noastre contemporane.

Cît privește reacțiile înregistrate în urma apariției anchetei, ele ni s-au părut neesențiale pentru lămurirea principială a lucrurilor. Criticii cu prestigiu n-au oferit o adevărată lecție de discuție critică mai junilor confrați. Adoptînd un ton superior, cu o falsă îngăduință comentariile s-au străduit a masca iritarea prin ironii ori inutile violențe. Pentru că adevărul acesta e : ancheta a iritat destule spirite, nemulțumite de faptul că niște tineri „fără autoritate" încearcă să se autodefinească. Dacă intervențiile ar fi apărut izolat, ele ar fi rămas fără ecou. Așa însă, grupate, au pus în evidență cu oarecare brutalitate rigorile, e drept în primul rînd morale, cărora acești tineri înțeleg să se supună.

Ce vor face mai departe acești tineri nu știm. Timpul va aduce necesarele clarificări și așteptarea e singura soluție acceptabilă. In ce ne privește, socotim de datoria noastră să urmărim cu atenție evoluția „viitoarelor autorități critice", (ca și pe a „viitoarelor autorități scriitoricești"), așa cum am făcut-o, credem, și pînă acum.

florin mihai petrescu

integritate

Se conturează clipa și cu sunt mai întreg
Ghețarii se topiră la sunete de liră
Unde-ncetez cu gîndul — prin inimă-nțeleg
Nu-mi pasă de tenebre, lumina nu mă miră.

Am ascultat oceanul în urmă-mi murmurînd
Un pescăruș plutea — albă solie-naltă
Și-acuma încă sunt cu valul lalolaltă
Cînd din adîncuri sui pe creasta unui rînd.

Să mă păstreze plaja cu scoicile-i ciudate
Un răsărit de lună mi-i zîmbet gratuit
Același ritm amurgul și zorii îi străbate
Ca și talazul care, odată, m-a-ndrăgit.

neoreverie

Cu un zvon iubirea-ncearcă epoci duse să dezgroape
Aliaje tăinuite ce spectral se recompun
Palida nedumerire la o marcă de tutun
Tu, plecată peste vreme și atît, atît de-aproape.

Eram mort cînd în lumină străluceai mai viu ca ea
Dar în mine-i o mîndrie mult mai mare ca la regi
Parcă-n alte vieți condus-am un popor de tuaregi
Nu cu sceptrul ci prin raze de divinizată stea.

Aș fi vrut dragostea noastră să răstoarne piramide
În retorte — elixire să combine fără frîu
Și la un sărut sub lună să răsară-un lan de grîu

Ori să stingă un dezastru prin tăcerile-i acide
Cînd cireșii, albi și-acuma de atîta așteptare
Mă și mustră și mă-ndeamnă să-i mîngîi pe fiecare.

meșterul manole — poetul

Conțin un inefabil alfabet
Eterizat cînd semnele-s uzate
Ca muzica ascunsă în poet
Și poezia ce-n coloane puterea-ncepe să-și arate.

O voluptate-a scrisului cu pana
Și-a dăltuirii vorbei în granit
În ritm numai de stele auzit
Cum mai respiră-n ziduri sfinte, Ana.

Parcă mă dărui unui foc intern
Echilibrat de aripi cizelate
Cînd ploi de neguri cerurile cern
Salvînd într-o silabă o cetate.

oglinda lumii

Pe munții lunii nu am să mă sui
Și-n fund de mări nu am să mă cobor
Dar șlefui-voi fildeș de statui
Cu versul pregătit mereu de zbor

În ceas alpin, cînd brazii se-nveșmîntă
Cu dragi miresme, platoșe-noroc,
Mă voi lua cu negura la trîntă
Tăcerea tristă spulberînd-o-n joc

Și-n zori, cînd ultimul stejar adoarme
Cu steagul biruinții strîns pe el
Eu voi pleca din nou, din nou la arme
Pridvor luminii. Beznelor — tunel.

tabla de materii

de Mircea IORGULESCU



CORNEL REGMAN

La baza criticei lui Cornel Regman se află o constantă atitudine de institutor mereu și în exclusivitate preocupat de menținerea ordinii, crezută în permanent pericol ; tradusă în manifestări publicistice a căror expresie este adeseori violentă prin inflexiunile argotice, dar nu și energică, așa cum lasă impresia, această poziție de supraveghetor în veșnică alarmă i-a adus criticului o falsă reputație de polemist și pamfletar.

Deloc polemist în realitate, prin absența ideilor capabile să dea un sens intervențiilor sale belicoase și să-i ordoneze dispoziția combativă, și deloc pamfletar, prin neputința de a stăpîni materialul lingvistic, Cornel Regman are totuși meritul incontestabil de a fi încercat de-a lungul celor aproape trei decenii de activitate să introducă în limbajul critic autohton exprimarea „mai pe șleau" și cuvîntul „mai verde", formule de altfel invocate programatic. Preocuparea de stil, așadar, nu lipsește din critica lui Cornel Regman ; și nimic nu caracterizează mai bine decît stilul această critică vociferantă și confuză — un stil al familiarității zgomotoase și quasi-triviale cu tot și cu toate, stilul de tip „ți-o spun verde-n față" ori „cinstit vorbind", în ultimul caz cu o nuanță de complicitate dubioasă în plus.

Spațiul acestei critici este creat prin sentimentul dezordinii ; „ceva nu este în regulă" — pare a exclama în fiecare moment Cornel Regman și îndată se crede îndreptățit să intervină pentru a pune lucrurile la punct. „Cu puține excepții, critica mai experimentată nu cunoaște la noi decît această formă «senzorială», care este cronica literară și, mai apoi, ca un val tîrziu și obosit, portretul sumar în cine știe ce compendiu sau dicționar de istorie literară. Ne lipsește parcă hărnicia de după ovații, ne lipsește interesul pentru **critica de a doua zi,** pentru genul de treburi, considerate mai puțin spectaculoase, în care adițiunea, sortarea și — fatal — scăderea, operații sistematizatoare și valorificatoare deopotrivă, ar trebui să se situeze pe primul plan al preocupărilor. Așa se face că, după triumfuri alternînd cu execuții răsunătoare (acestea mult mai rare, deși crimele estetice nu lipsesc) și, îndeosebi, după acel soi de întîmpinări și recepții protocolare, în care termometrul poate evolua de la glacialitate la năduf, — peste cartea de curînd apărută (uneori nici măcar epuizată) se așterne o tăcere mai grea decît lespedea morții. După tumultul sau zarva inițială (cînd e, și atîta cîtă e) urmează dezinteresul total, opac și impermeabil, dezinteres pe care — dacă n-am ști că la mijloc e o carență remediabilă, un dereglaj în funcționarea articulațiilor publicisticii noastre — scepticii și ironicii ar avea tot dreptul să-l trateze drept un preaviz al suveranei, supremei uitări". — scrie, de pildă, Cornel Regman. Și continuă, încă mai explicit decît în teribila chestiune a termometrului care „poate evolua de la glacialitate la năduf", astfel : „Uneori se petrece un fenomen și mai curios. Tulburarea produsă de o carte atinge proporții de psihoză colectivă : prin ceea ce spun, criticii par a nu mai putea ține piept — ei, paznicii rigorii — unui ipotetic puhoi de entuziasm care li s-a transmis și lor, cronicile literare devin astfel, ca sub presiunea clocotului unanim, adevărate dicteuri automate în care se zbate delirul". Să nu ne întrebăm cum anume pot fi cronicile literare „dicteuri automate în care se zbate delirul"; ca și în cazul buclucașului termometru, aceasta este una dintre problemele de logică personală ale lui Cornel Regman ; se cade să observăm însă că aici criticii sunt denumiți „paznicii rigorii", definiție ce corespunde întru totul spiritului de vigilență profesionalizată dominant în critica sa.

Există în critica lui Cornel Regman o emoție a panicii, declanșînd o alarmă generală („crime estetice", „tăcere mai grea decît lespedea morții", „carența", „dereglaj", „psihoză colectivă", „puhoi de entuziasm", „dicteuri automate în care se zbate delirul"); necesitatea unei acțiuni salutare devine astfel evidentă. Acesta e „genul de treburi" — spre a-i folosi expresia — în care s-a specializat criticul : denunțarea cu o patetică prolixitate a tot felul de „cusururi". Acțiune „critică", fără îndoială, în cel mai propriu sens al cuvîntului ; dar nu și „critică literară", întrucît nu operele literare îl interesează pe critic.

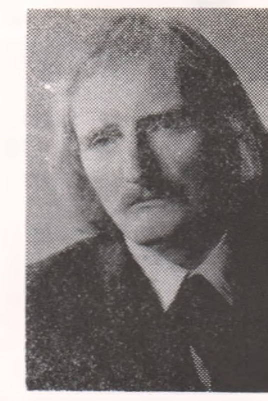
Cînd totuși încearcă să pătrundă într-un domeniu de care totul îl desparte, Cornel Regman pastișează inabil sau debitează enormități. Intr-o caracterizare făcută criticii lui Perpessicius — „Impresii pașnice, cordiale, de o fantezie mignonă, fără nimic prăpăstios, crescute din solul propice al lungilor ceasuri de lectură și presate fugitiv într-un caiet : **dictando divers**" — recunoaștem, de pildă, un decalc după E. Lovinescu — „Totul îl încîntă. Comprehensiune ? Indulgență ? Prietenie? De toate. Comentator ideal al poeților, impresionist cu erudiție literară, colecționar de flori presate din toate parcurile poetice . . ." (**Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937,** p. 65) —, decalc în care s-a păstrat, poate simbolic, tocmai imaginea plantei „presate" între file . . . Despre o baladă a lui Radu Stanca : „Poezia întreagă e o superbă eflorescență deșuchiată, iar eroul — prezență carnavalescă — are cutezanța și insolența gîndului nerostit". In nuvela **Acceleratorul** Ion Băieșu „dovedește că nimic din ceea ce se petrece în jurul nostru nu ne poate fi indiferent". Care este „particularitatea fundamentală a prozei lui Baconsky", Cornel Regman o spune limpede — „aceea de a se rezema pe o scrîșnită și foarte șubredă alianță între două tendințe care se bat cap în cap". Iată, acum, cele două „tendințe" atît de grozav încleștate : „Prin cea dintîi, scrisul, proza în genere fac gestul de a se elibera de un lanț întreg de constrîngeri și prejudecăți ale gîndirii artistice prozaice, limitate, de o sfiiciune provincială care abhorează zborul vertical, aventura, și vede în cititor un biet școlar cu dădacă (**dar cine vede ?** — n.n.). Prin cea de a doua tendință, orice libertate se gîrbovește de îndată sub povara obișnuinței, a mediocrității poleite, a mizerabilei «literaturi» de totdeauna, a academismului, care, izgonit pe ușă, se întoarce în casă pe fereastră". Mai sinistru, nici că se putea ! In poezia lui Adrian Păunescu „versurile pocnesc ca niște păstăi prevăzute cu păcăleală, altele sună bufnit și înfundat".

Inregistrînd un eșec răsunător în comentariile sale mai mult „critice" decît „literare" din epoca în care, spre exemplu, reproșa unui prozator ca Fănuș Neagu că în lucrările sale „oameni în toată firea, unii cu rosturi bine precizate în lupta de transformare a rînduielilor satului, sînt aduși pe neașteptate să oficieze diferite ritualuri cerute de datini", Cornel Regman și-a rezervat, în perioada de mare efervescență literară de după 1965—1966, „dreptul" de a șicana cu o vervă grosieră pe cei mai buni critici ai momentului ; produsul acestei îndeletniciri este volumul **Cică niște cronicari . . .** cuprinzînd articole pline de ranchiună și insinuație. Ulterior, Cornel Regman a simțit probabil nevoia unei schimbări ; renunțînd la o mai veche părere despre „ciudații" din proza lui Agîrbiceanu, pe care o exprimase cu un deceniu în urmă („Inși configurați aparte întîlnim din belșug și în povestirile lui Sadoveanu și Agîrbiceanu, dar, de cele mai multe ori, prezentarea ciudățeniei lor are un rost bine precizat : acela de a înfățișa varietatea formelor de schimonosire prin care înapoierea, împilarea și mizeria, sau, dimpotrivă, deșertăciunea ori setea de putere «înavuțeau» peisajul rural din trecut"), el inventariază „demonii" din proza aceluiași Agîrbiceanu dintr-o perspectivă de psihanaliză popularizată, personajele cu comportări ieșite din comun fiind explicate de astădată prin interesul scriitorului „pentru latura enigmatică a sufletului, a puterilor din umbră". In formula acestei critici intră, nimic surprinzător, și puterea de adaptare . . .

Iar dacă la lectura unor asemenea compoziții, în care sintaxa și vocabularul sunt sistematic fracturate, nu e nimic mai firesc decît a exclama „săraca limbă română !", nu credem totuși nepotrivit să arătăm că dintre numeroasele „atitudini" pe care Cornel Regman le-a ilustrat nu a lipsit nici aceea de apărător al limbii (la un moment dat făcea observații de stil lui . . . Marin Preda). El a condamnat în termeni aspri „aspectul neîngrijit și chiar incorect al exprimării din multe articole și în special abuzul de neologisme, de alăturări forțate și de creații lexicale nefirești", fără a uita să recomande, terapeutic, „puterea exemplului" !

Goală de idei, făcîndu-și din neglijență și improprietate un stil, dezinteresată de literatură, critica lui Cornel Regman pornește dintr-un complex de autoritate și este expresia unui veleitarism tenace.

antologia lirică a „convorbirilor"



mihai ursachi

marșul spre stele

In peștera din Altamira
am însemnat, printre scene de vînătoare
și formule rituale, la lumina febrilă a focului,
am desemnat linia mare de ocru a
marșului meu către stele.

In șaptezeci de mii de limbi, astăzi moarte de mult
și uitate pe veci, folosind cam atîtea cuvinte cîte
stele pe cer (cuvinte de-a pururi pierdute și totuși
viețuind ca tăciunii sub spuza memoriei), am exprimat,
am comunicat, la amici, la dușmani, la femei și copii,
în serios sau în glumă, în clipa iubirii sau
înainte de moarte, între două războaie purtate
la interval de o mie de ani, am răcnit, am șoptit, printre
alte o mie de lucruri,
am azvîrlit, semănînd în neant cuvintele vii ale
marșului meu către stele.

Dacă săpați chiar în locul acesta sau în oricare loc,
de la tropice pînă la poli, veți găsi îngropate sub pulberea
de civilizații obscure sau strălucite, veți găsi semne scrise
în cuneiforme sau hieroglife, pe tăblițe de lut sau pe
lespezi
de diorit, pe papirusuri
sau pe piei de vițel răzuite de treizeci de ori
pentru a scrie aceeași poveste-ntr-o scriere nouă,
veți găsi sfere mari de oțel conținînd microfilme
într-un limbaj informatic mai general, și dovezi materiale,
mici obiecte care vorbesc despre mine și despre marea
poveste a
marșului meu către stele.

La Hiroshima, eram într-o sauna publică și-mi luam
tocmai baia de aburi,
cînd s-a produs finis mundi ; cu o clipă-nainte
mi-am zis : marșul spre stele continuă,
căci pulbere caldă a Terrei, zvîrlită la miriade
de secoli-lumină, fiece fir rătăcit în neantul
extragalactic, prin lumile Antiființei, poartă în sine
semințele, gloria
marșului meu către stele.

In inima marelui Logos viez, ca un
sîmbure nemuritor ; inima mea
este marșul spre stele. Un dor fără margini,
de pretutindeni, de pretutindeni ; de pretutindeni urmez
marșului meu către stele.

arătare de iarnă

He-hei, în iarna bogată (generozitatea
iernii, prodigioasă) în iarna bogată, în iarna bogată,
pe cine vedem rătăcind tacticos „prin nămeții albaștri ?"
Este maestrul ,
coșmarului, marele
Histrion.
El este în blăni de samur, tacticoasă
beția lui nordică (nici că îi pasă)
noi iată, îi contemplăm arătarea
de cabotin genial pe sub nucii de-acum patru secoli,
olimpieni, toleranți într-un doliu de iarnă.
Cine îl strigă pe nume, cine are sfruntarea
de a clama rușinosul lui nume ?
Oglinda concavă a cerului, ochiul
universal îl consideră ; în clopotul pur
care e Universul, impersonal numele său
se aude, pînă-n cotloanele-ntoarse ale inexistenței.
O, da, în fantastice blăni el se poartă,

cu blonde cosițe pe umeri (ca juna Rodică),
(mustață cănită spre a-și ascunde
numărul anilor), are botfori cu desene reprezentînd
„Vînătoarea de cerbi", și se scuză :
„Iertați-mi, doamnă, proza, în curînd veți afla
partiturile „Missei" anume compusă de mine
acum patru veacuri pentru urechile voastre".
(Am auzit de departe, cum în ciudata clădire
degete fine treceau voluptuos peste clape
de clavecin.) El pronunță
meticulos rătăcind prin prodigii de iarnă : „Am venit,
am venit".

cîntec

Am pe mare
trei vapoare :
unul cu aur,
altul cu argint,
celălalt cu floare
albă de hiacint.

Am pe mare
trei vapoare :
unul cu mătasă,
altul cu-amiroasă,
celălalt cu jale
după cea frumoasă.

Am pe mare
trei vapoare :
unul e cu vin,
altul cu odoare,
celălalt cu floare
neagră de pelin.

talismanul

„Ich komme, ich komme !" striga de departe femeia cu
chipul de aur
și de departe zăream vîlvătăile părului ei.
Dar fratele meu și cu mine culegeam, de la marginea
lacului,
a lacului ce se numește O NOAPTE ,
la țărmul coborîtor și-necat în păduri, unde razele
cad umilite ca frunzele toamna, noi adunam
șlepuri mărunte („mesageri ai Cuvîntului"), nave ciudate
ce nu depășeau în lungime un cot, și în care
ca într-un fel de răcliță, înfășurate-n mătase
zăceau instrumente de scris, cîte unul în fiece șlep.
Jocul acesta ne bucura peste poate („copii eram noi
amîndoi")
și lacul al cărui nume l-am spus, la statornic și greu,
nu ne înspăimînta, nu ne înfricoșa, nu ne îngrijora.
Știam doar atît : este turnul de piatră ca focul
care veghează, așteaptă, ascultă. Pînă în
creștetul dealului va trebui să suim.
In estimp
auzeam ca prin visuri glasul aceleia care ardea.
Mîngîietor ca un plînset : „Ich komme, ich komme".

★

Unde voi afla oare sfat
spre limpezire și învîrtoșire ? Descîntec
vindecător slăbiciunii, ferocității ?
Ca un bun talisman și o iarbă de leac pe cărările
singurătății. . .

★

Nici nu băgarăm de seamă că se întîmplă ceva.
„Se întîmplă ceva, se întîmplă !" striga un glas stins
de departe.
(„O simplă părere, o simplă părere.")
Bărbați diferiți ca statură dar vajnici și aspri
adunau de pe țărm și scoteau de prin trestii vîsle ude
și grele,
o lotcă imensă și neagră o pregăteau de plecare.
Totul se petrecea în tăcere, doar icnete scurte
răzbăteau din adîncuri. Atunci
de pe lacul cu numele care l-am spus izbucni
ca un răcnet.
Dacă într-adevăr Universul e un animal,
acel animal a răcnit. Nu adaug nimic.

★

Spumele albe-ale spaimei iluminau parcă lacul
cu o lumină fragilă. Muntele mare
(numele său e Okeanos) mă invoca (eram singur acum).
Pe creștetul lui, ca o torță ardea acel turn
construit din pietroaie masive de foc. Fața mea
devenise de aur, părul meu
vîlvătaie de șerpi arzători, și șopteam
cu un glas de departe : „Ich komme, ich komme. . ."

cîntecul trist al căluțului de mare (hippocampus)

Așa provizoriu,
așa iluzoriu,
prin stînci de ivoriu. . .

Apele tună în clopotul mării.

Doar cît un strop e
viața, povestea,
steaua Canope.
Toate acestea

gloria mării sărbătorind-o.

Stele de apă,
astfel se zice,
o oră întreagă
trăiesc mult ferice.

Eu sunt căluțul de apă-n Oceanul etern.

Așa provizoriu,
așa iluzoriu,
prin stînci de ivoriu. . .

parabola clipei și a ascultătorului din orologiu

. . . Se făcea că exist într-un vast orologiu, ale cărui rotițe
(erau miriade) foșneau precum frunzele ; marile roate
, dințate
uruiau tunător, într-atît de puternic încît aproape că nu
se-auzeau.
Diferite sisteme de scripeți scîrțîiau și gemeau periodic,
ca niște ființe căznite ; la intervale egale
izbucneau lovituri de ciocan, cu o mare putere,
precum vocala cuvîntului „mort". Mai erau
alte sunete, surde, ca niște insinuări prelungite,
mistuitoare ecouri tîrzii și sincope decise. Părea
că de-un timp fără margini, sau doar din secunda aceea
mă concentram să aud ; deși nu eram
decît timpanul menit să asculte în veci și în
fiece clipă.
In clipa aceea,
am auzit dintr-o dată : „Este momentul".
„Este momentul, este momentul, este momentul".
Imi consultai cesulețul de-argint. Era clipa aceea.



de daniel dimitriu

masculin, feminin

Preocupat excesiv de camuflarea abilă a unor semnificații de subtext, Ioanid Romanescu dă prin noul său volum *(Poet al uriașilor)* o imagine ceva mai palidă a evidențelor și latențelor vocației sale. Tehnica parabolei, pe care o folosește aici, într-o variantă subtil deghizată, îl determină să dea aparenței aerul de simplitate naivă, de veritabilă proză nepretențioasă, mizînd pe efectele tari ale miezului. Se întîmplă însă ca acest gest foarte abil să rămînă ineficace, inexpresivitatea instalîndu-se confortabil în toate straturile, pulverizînd înseși misterele și comorile atît de bine ascunse.

Cînd fac aceste afirmații — pe care le vreau de o severitate măgulitoare —, am în vedere vigoarea apreciabilă a unei vocații poetice, ambițiile ei de a refuza orice compromis cu efectele facile. In contextul foarte complicat al liricii românești actuale, în care, pe alocuri, manufactura a ajuns atît de perfecționată încît se poate prezenta și sub aparență de unicat, cel care a scris *Favoare* îți dă, de la prima lectură a versurilor sale, certitudinea originalității necontrafăcute. E un sentiment reconfortant, desigur.

Prin voluptatea cu care „se umilește", prin lirismul aparent disimulat, nu mai puțin prin aversiunea față de fals și de compromis, Ioanid Romanescu poate fi socotit un poet de factură eseniană. Poezia sa —aflată în stadiul împlinirilor mature — se impune ca o pledoarie răspicată pentru ceea ce numim responsabilitate și angajare. E aici o atitudine de un radicalism evident și, în același timp, orgolios.

Condiția „umilă" a artistului — veritabila obsesie a lui Ioanid Romanescu — cunoaște în acest volum una dintre cele mai interesante ilustrări. Mă refer la *Poet* : „Nu face parte dintre acei copii / rătăciți de guvernante și răsfățați de toți / seamănă cu un grăjdar abia mișcîndu-se / printre rosturile lui, / are surîsul celui care umblă / cu zahăr pentru cai".

Refuzul celebrității este brutal și sarcastic (vezi *Despre mine să nu !)*. Același radicalism etic, același dispreț adresat compromisurilor stau la baza unor texte ca *Pleava*, *Celor plecați* sau *Incepe tu !*, cu toate de o vehemență nestăpînită. Reversul numit comuniune și iubire generoasă poartă semnele unei binecunoscute fidelități. Intră în această categorie și poemele de inspirație patriotică : „Acesta mi-e soarele, aceasta mi-e lumea / — altul să fiu nu mi-am dorit vreodată — / soarele de-ar putea mai mult să lumineze / ar lumina întîi această vatră / / aceasta mie soarele, aceasta mie lumea / — altul să fiu nu mi-am dorit vreodată — / nu sînt decît un arbor în mișcare / cu rădăcini hrănindu-se din piatră" *(Un arbor în mișcare)*.

Poet al uriașilor este un volum inegal. Zonele inexpresive, contaminate de cel mai autentic descriptivism prozaic sînt destul de întinse. Fără a fi false, multe din declarațiile patetice ale autorului tatonează în jurul acelui punct vulnerabil numit emoție, evitîndu-l, probabil, datorită unor precauții excesive. In general, se poate spune că Ioanid Romanescu își construiește poezia în jurul unui nucleu bire circumscris, de forța căruia depinde rezistența construcției. Inconsistența sau slaba consistență ale acestui nod poetic vital atrag după ele subminarea a tot ceea ce este *dincolo* indiferent de gradul de originalitate și de forță de șoc a cuvintelor. Poezia lui Ioanid Romanescu e ca lovitura puternică pe care sculptorul o riscă în piatră. In eventualitatea unei eșec, nimic din ceea ce urmează acestei lovituri nu poate corecta nici măcar atenua. Nu spun totuși ă volumul în ansamblu este o lovitură ratată. Imi apare pur și simplu ca expresie a unor incompatibilități valorice, a unei lipse de unitate apreciabile. În ciuda acestei stări de lucruri, *Poet al uriașilor* nu-și compromite autorul, și la rîndul meu, într-un efort de reabilitare, voi ilustra afirmația de mai sus printr-un splendid poem fără titlu : „Zilele trec repede și eu traversînd / o mică piață-n în înserare / de fiecare dată îmi închipui cum / la marginea orașului într-o groapă cu var / voi descoperi manuscrisul unui roman / pe care l-am trăit, mă și gîndesc / la un editor, la viitoarele briliante / pentru steaua mea palidă ca o iubită bolnavă / — toate fluviile vînturilor cară nisip într-acolo — / dar mă trezește vederea acestor / țărani dormind cu capetele pe / coșurile lor cu struguri vărateci / și îmi închipui cum sub greutatea / visurilor / strugurii vor fi striviți pînă mîine / și mă îmbăt, căci beau cu pumnii : / mai încolo o tînără fei meie potrivindu-și ciorapii / cîntă cuvinte — glasul ei freamătă — / și acesta e un semn că pe mine mă așteaptă".

Amatori peste măsură de insolit în anii în care debutau poeții generației de după '60, am văzut în prima carte a Ilenei Mălăncioiu semnele unor netăgăduite rarități, pentru ca, ulterior, foarte curios lucru, cînd au apărut *Către Ieronim*, ori remarcabila *Inima reginei*, *„stupoarea"* să se tempereze. Azi, mai mult decît atît, un nou volum al Ilenei Mălăncioiu (și mă refer la *Crini pentru domnișoara mireasă)*, devine prilej de exprimare a unor regrete după stadiul inițial. *Pasărea tăiată* rămîne, e foarte adevărat, o carte importantă, dar nu izolată întru izbîndă. Nu poate fi detașată de ceea ce ulterior i-a devenit dezvoltare, adică de cele trei volume numite deja. Gestul care minimalizează volumele din urmă își are explicația în refuzul de a vedea *Pasărea tăiată* ca punct de plecare al unor teme și motive, premisă care, ca la orice poet adevărat, nu e tot una cu ezitările promițătoare, ci, dimpotrivă, constituie un solid temei de aprofundare.

Elementul etnografic — pitoresc, șocant la debut, a fost reținut ca atribut permanent, obligatoriu, al unui spațiu liric. Notația brutală, în manieră expresionistă — la fel. Cu toate sînt, repet, premise, de aceea volumele următoare le prelucrează, le șterge ostentația, le obligă astfel să devină valori implicite.

Făcînd abstracție chiar de modalitățile șocante de evidențiere, fundamental în poezia Ilenei Mălăncioiu rămîne ritualul durerii, justificat și declanșat de o profundă traumă erotică. De aici și aspectul de bocet nupțial nesfîrșit al acestei poezii. Ritualul împrumută de la procesiunile magice ale unui folclor foarte vechi (nu neapărat autohton) aerul de fatalitate și de obsesie. Nu neapărat autohton în ceea ce privește motivul preluat. Tratarea însă, fapt foarte vizibil și în *Crini pentru domnișoara mireasă*, fiind în spiritul celui mai autentic melos popular românesc. Motivul amintit are ca punct de plecare mitologia popoarelor nordice. E vorba de dragostea înșelată care, în virtutea unor legi misterioase, ucide (o întîlnim îndeosebi în poveștile despre undine).

Cu obstinație și apreciabile resurse în a aborda pînă la epuizare un motiv, poeta ajunge să dea traumei alura de stare permanentă, fără ieșire ori posibilitate de remediere. Forța acestor texte se află în însuși ritualul lamentării, pe deoparte, în viziunea hiperbolizată a culpei, pe de alta. Dragostea defunctă declanșează o durere aproape fizică și, așa cum evidenția clar încă primul volum, descrierea unei atari stări acute capătă la Ileana Mălăncioiu o vigoare amplificată. O asemenea investigație naturalistă — cum a fost ea numită — își pierde caracterul de scop în sine, disecția și „tratarea" aproape tipicară a rănilor sînt însumate unui proces cu motivații infinit mai complicate. Este intresant de urmărit cum descrierea traumei evoluează, pe parcursul a patru volume, de la radiografia anatomică, în detaliu, la viziunea amplă a unei stări de spirit. Voluptatea disecției dispare, durerea nu mai este localizată în zonele „viscerale", ci se difuzează perfid în existență. Asistăm la un proces de stilizare și, în același timp, de transfigurare a durerii.

Crini pentru domnișoara mireasă dezvăluie latura accentuată a acestui proces. Simplificarea amintită operează cu anume exagerare chiar, în sensul că atmosfera fantastică din volumele anterioare e punctată doar, redusă la niște date mai mult sumare decît esențiale. Caracterul ritualic se accentuează și el, fapt care determină un alt val de simplificări. Ceremonia ia forma unui singur gest, a unui lamento prelungit și nediversificat. Apar fetișurile și totemurile din cultul primar, sugerarea unui simbolistici arhaice e o tentație vizibilă. Două momente fundamentale ale existenței, opuse ca semnificație la scara speței, sînt împinse unul către celălalt, se suprapun, se confundă. E vorba de nuntă și de înmormîntare.

O anume divitalizare pîndește poezia Ilenei Mălăncioiu, deși volumul în discuție nu duce lipsă de imagini mustoase (fugare, e drept) ale unor apocalipsuri însîngerate (a se vedea *La șapte ani)*. Stilizarea amintită atinge strelitatea artificiului, fapt pentru care suferința e percepută în unele momente ca inerție. Paginile de poezie densă relevă prin contrast inconsistența speculațiilor retorice. Aș cita pentru simplitate, atrăgînd atenția asupra senzației de irealitate insinuată, poezia *Mă culc pe brațul tău :* S-a dus în umbră chipul său, iubite, / Și cirinii ei de nuntă încep să o devore, / Mă înspăimînt de ierburi, mi se pare / Că toate plantele sînt carnivore. / / Tu stai culcat în cîmp cu ochiul împietrit / Și iarba vine-ncet și fără glas, / Parcă te-a înghițit pe jumătate / și-aștept să-nghită și ce-a mai rămas. / / Cu spaimă mă aplec la trupul tău frumos / ce-n ierburie crude a apus / Și mă așez alături de tine și-n tăcere / mă culc pe brațul tău aproape dus".

Mi-e teamă ca Ileana Mălăncioiu să nu alunece, așa cum s-a întîmplat cu foarte mulți dintre poeții de talent ai generației sale, pe panta „angoaselor de laborator". Intre atîtea suferințe și coșmaruri simulate, autoarea *Crinilor...* a impus, pînă acum, dintr-o perspectivă absolut personală, viziunea crîncenă a unui purgatoriu erotic. Vreau să cred că gestul ei ambițios, singular și, prin autenticitate, cumva solitar, nu va deveni semnul unei ceremorial obosit.

Incercînd de astă dată o formulă cvasi-suprealistă, riguros disciplinată de o temă unică, Dan Mutașcu face din *Leuky* un volum interesant (chiar și în ceea ce are el eminamente pitoresc și gratuit), apt să reprezinte gama largă de disponibilități, care este caracteristică autorului. Astfel, el ne *apare* mai spontan (nu însă și anarhic), cu un apreciabil apetit pentru divagație. Imagismul, care în *Oglinda lui Caligostro* făcea să prolifereze cohorte metaforice, atestînd o premeditată retorică a calofiliei, cunoaște în prezent o expunere mai nervoasă, la prima vedere nesupravegheată, neregizată, deci. Ceea ce, în unele momente, conferă poeziei aspectul de joc amețitor, carnavalesc, altfel spus mai puțin factice și pedant ca în alte dăți : „O doamnă blondă, cu licorn, / se află. / se află în roșu cardinal / la capătul punții, / / tristă, tandră / e / scena, / tăcută... / Purtînd o perucă de cuarț / pervertit de o miere șoptită, / purtînd un surîs enigmatic, / o doamnă blondă, cu licorn, / se află, / se află în roșu cardinal / la capătul cuvintelor despre Leuky. / Doamna se utiă în ape și se vede păianjen / și nu știe de ce taina fuge de ea / în clipa cea moale ,după epilogul ancorei" *(O doamnă blondă, cu licorn...)*.

Voluptatea descriptivismului (Dan Mutașcu e un vizual rafinat, înainte de toate) e atenuată, nu în așa măsură însă încît să dispară ; la fel de adevărat e că, în virtutea procedeelor nou asimilate, coerența și cursivitatea aproape lascivă a descripțiilor sînt vizibil afectate. „Ascult calendele în spumă, privesc la cel mai mare nufăr / și mi se pare umilitor de asemănător cu un tabolu, de la etajul II, / dintr-o fanariotă expoziție, de un tablou flamand, destul de afumat, / în care, capul lui Ioan Botezătorul, fanatic altfel cunoscut, / era purtat pe-o tavă cam verzoasă, sau chiar pe un tiv de rochie, / o, ce superb manieriem" *(Perpetuum mobile, orgia pescărușilori*.

Leuky e o posibilită Ithacă a poeților, în care, emit ipoteza, Penelopa e o doamnă cu licorn. Insula homerică devine una himerică, esențial nu este tărîmul ca atare, ci drumul parcurs pînă la el. Poetul „se vinde" acestei iluzii și pornește la drum (e vorba de o variațiune în plus pe motivul creației ca ieșire temerară în larg, în necunoscut), avînd de partea sa credința și sentimentul aventurii unice. Pe un asemenea suport parabolic Dan Mutașcu țese din culori tari și șarje metaforice acea binescunoscută, eternă confruntare dintre condiția poetului și aspirațiile sale. Deznodămîntul echivalează cu o morală transparentă : „Timpul se făcea tot mai sever, / ardeau în becurile de pe munte alge, / nici urmă de amazoane, / nici urmă de nimfe, / motorul vaporului ținea prelegeri altiste, / mă uitam în apă ca-n grădini și teritorii de vis / dar nu vedeam, pe cuvînt nu vedeam / decît ulei risipit, peștii care se-ntorceau / după lună, cute reci, / Leuky, Leuky / zeii poartă astăzi un număr de inventar, / rămîni în copilărie, în cărțile cu literă de zăpadă !" *(Apa fulgera prin oră)*.

In *Leuky*, dincolo de ambiția de a filozofa, predilecția pentru subtilitățile ornamentale și rafinate nu poate fi ascunsă chiar dacă apare într-o ipostază mai emancipată.

George Timcu scrie o poezie ușor patetică, francă în ceea ce mărturisește, deși franchețea nu înseamnă întotdeauna inocență și frustețe. Simplitatea ostentativă a mărturisirilor necenzurate slăbește, în unele momente tensiunea lirică. In *Dialog ipotetic*, se reține indiferența față de expresia contorsionată, ademenită de complicații și false profunzimi.

Dialog ipotetic este și titlul primei părți a volumului, o meditație necomplexată a relației dintre poet și lume. Autoportretizările sînt inerente, cu precizarea că ele nu au nimic subiectiv. Plăcerea de a vorbi prin sine în numele tuturor nu e nici o clipă dezmințită : „Poemele cărții acesteia / Sînt un atentat la spaima din noi / Că n-am fi drepți și demni, / Căci Hamlet-ul care doarme în fiecare / Are dreptul să se întrebe / De greșește, de e dîrz sau nu / Și trebuie să aleagă mîndria / Chiar a erorii de o clipă / Dacă pe drept a inimii sale" *(Cu demnitate)*. Aspectul moralizant, de aforism dezvoltat e evident.

De noapte, de somn, de vise, a doua parte a cărții e o incursiune neforțată în domeniile numite de titluri. Din a treia secțiune, *De dragoste*, se remarcă în primul rînd *Lava* pentru o anume desuetudine pitorească și lipsă de emfază : „Și tot ce-mi spui / Rămîne întipărit în mine / Corpul meu va păstra tatuat / Vorbele tale / / Sînt un cilindru de ceară / Unul dintre acei străbunici ai patefonului". S-a remarcat deja, George Timcu reușește îndeosebi în poezia lucrurilor.

De viață de moarte și iarăși de viață, ultima parte, e ca un acord amplu care nu omite o serie de stridențe retorice. Acest final este, ca într-o construcție simfonică, o sinteză apăsată a părților.

Poeziile din *Dialog ipotetic* aparțin unui spirit generos lipsit de sfială, cu o vizibilă alergie la intimitățile factice.

Judecînd după vîrsta la care au fost scrise (15 ani !) poeziile de debut semnate de Cornelia Maria Savu sînt de-a dreptul senzaționale. Nu am în vedere precocitatea talentului ca atare, ci orizontul intelectual al tinerei poete, o anume precocitate în ale livrescului și sublimării lirismului. Ne-am obișnuit deja cu rafinamentele stilistice ale unor copii teribili, care (unii) pe lîngă talent posedă și o „înaltă calificare" (niște precoci în ale meseriei, deci) ; cazul de față e de cu totul altă natură, mult mai greu de explicat. Aspectul de ambițioasă aventură intelectuală (nu de limbaj), susținută de argumente ce țin de o solidă și indiscutabilă cultură poetică, deconcertează, așa cum deconcertează factura poetică în sine. Atrage atenția modalitatea singură de stabilire a unor relații ascunse, esențiale, între obiecte. Cornelia Maria Savu încearcă suprinderea promptă a ceea ce este esență impalpabilă, rîvnind la o decupare și definire laconică a inefabilului. Fiecare text e o secvență concentrată, un demers în acest sens. Lipsa de caznă, e evidentă. Cuvintele cad unul lîngă altul aproape inexplicabil de „exact", întîlnirea lor pe aceeași orbită se face potrivit unor legi misterioase. Nici urmă de ornamental ori de pitoresc gratuit în descrierea lucrurilor simple ori, cum se întîmplă adesea, a obiectelor de artă. Cuvîntul nu se vrea numai culoare sau lumină, transparență ori umbră adîncă, ci, simultan, ecou al unei stări de spirit : „dar seara se volatizează în vitralii / cad storuri joase și trece cu glezne subțiri / focul reîntors în cenușă / precum în sunet părelnic flautul / dar seara se aude umbra trupului meu / bătînd în cadrane / iarbă tîrzie crescîndu-mi din ochi / și numai frizele respirînd / prin crăpături bîntuite de suflet / de ochiul nostru de rege necercetat / și numai focul dialoghează / într-o înfiorare a lemnului cu cenușa / prin blînde ferestre sevele urcă-n iatacuri / și se descoperă scoica a fi / singura noastră lacrimă ignorată în mare / singura noastră privire semănînd / unui sunet" *(Fanteie în porțelan)*.

Totem în alb e un debut care frapează. Lirismul concentrat, imagismul lapidar sînt asemenea unor eșantioane edificatoare. Ce va deveni această poezie cînd desfășurările de forțe vor avea loc pe spații mai largi, rămîne de văzut. Șansele unor izbînzi memorabile sînt foarte mari.

Ioanid ROMANESCU : „Poet al uriașilor", Editura Eminescu, 1973
Ileana MĂLĂNCIOIU : „Crini pentru domnișoara mireasă" Editura Cartea românească, 1973
Dan MUTAȘCU : „Leuky", Editura Eminescu, 1973
George TIMCU : „Dialog ipotetic", Editura Albatros, 1973
Cornelia Maria SAVU : „Totem in alb", Editura Albatros, 1973.



de val condurache

romanul politic

Roman politic, **Treptele Diotimei** reprezintă tentativa lui Radu Ciobanu de a face istoria să vorbească : „În **Treptele ...** autobiograficul e minim și insignifiant, 'adevărul' fiind adevărul istoric, atestat documentar, verificabil de către oricine", declara recent romancierul (Radu Ciobanu, **Factorul decisiv : interpretarea realității,** Convorbiri literare nr. 2, februarie 1974). Radu Ciobanu încearcă să înfățișeze faptele nu prin prisma unei optici particulare ci așa cum s-au petrecut ele „conform adevărului vieții". Timpul istoric reprezentat este perioada marilor seisme de dinaintea celui de al doilea război mondial, războiul și primii ani ai revoluției. Dreptatea este împărțită cu arma în mînă, colectivitatea este amenințată de conflagrație cu pieirea. Istoria trece prin momente de rătăcire. Efortul individual de a descoperi sensul istoriei este sortit eșecului, căci mărturia unui singur individ nu este semnificativă, ea nu exprimă decît relația particulară a individului respectiv cu istoria și nu procesul istoric propriu-zis. Singura cale de a reconstitui adevărul în toată complexitatea sa este investigația. Naratorul romanului **Treptele Diotimei,** scriitorul Răzvan Candrea, întreprinde o „anchetă" în sînul propriei familii. La reconstituirea faptelor colaborează aproape toate personajele romanului. Naratorul nu face decît să re-povestească cititorului relatările celorlalți protagoniști, calitatea sa de scriitor îi dă dreptul să vorbească în numele lor.

Eșafodajul teoretic al reflectării „adevărului" vieții este, însă, discutabil. Romancierul nu este, nici chiar atunci cînd apelează la mărturia oamenilor, un istoric. Romanul său și istoria sînt inconfundabile : limbajul nu reflectă realitatea, ci o re-crează. Operele literare exprimă relația subiectivitate-istorie, și nu istoria însăși. Între romane putem totuși distinge producții în care accentul cade pe funcția reprezentativă a discursului epic, și altele în care referința la realitatea istorică este subordonată funcției narative. Romanul lui Radu Ciobanu face parte din prima categorie: prezența naratorului aproape că nu se face simțită în narațiune. Răzvan Candrea re-povestește, le persoana a treia, istoria familiei sale. Personaj al propriei narațiuni, Răzvan Candrea se desemnează cu persoana a treia. Rememorîndu-și scene din copilărie, naratorul nu spune „EU am făcut" ci „EL a făcut". Stilul romancierului încearcă să imite impersonalitatea istoriei. Radu Ciobanu intenționează să elimine semnele subiectivității din limbaj. Sînt însă destule pagini în romanul **Treptele Diotimei** în care scriitura impersonală e înlocuită de un limbaj figurat. Neîndemînatic scrise, paginile respective trădează prezența subiectivității în limbaj, a ficțiunii în istorie : „Ceva fusese lovit, ceva ce ei credeau că nu poate fi lovit, dar ei nici nu-și dădeau seama prea bine ce anume, în orice caz însă sunetul acelei lovituri, cavernos și rău prevestitor îi urmărise. Se stricase un echilibru care în tăcerea aceea încerca să se refacă, dar însuși faptul că se putuse strica, fie și pentru scurt timp, era resimțit în jurul mesei ca un obscur avertisment" (p. 112). Realitatea operei transcende realitatea vieții. Evenimentele povestite nu reprezintă realitatea ci modul în care Radu Ciobanu o privește. Subiectivitatea își ia revanșa față de impersonalitate.

Investigațiile naratorului dovedesc doar aspirația către obiectivitate, în timp ce actul re-organizării materialului epic creează realitatea textului, deosebită de realitatea istoriei. Omul introduce sensul în istorie, în timp ce scriitorul transformă sensul în semnificație, codifică elementele realității într-un limbaj autonom.

Destinul istoric al clanurilor, a căror coeziune se datorează credinței în existența duratei, este dezmembrarea. Orice **saga** se sfîrșește cu destrămarea iluziei duratei. Deznodămîntul romanelor de familie constă în denunțarea mitului atemporalității. În nici o saga polii în care se consumă destinul clanului nu sînt mai bine intuiți și formulați decît în **Moromeții :** timpul are răbdare/ timpul nu mai are răbdare. Semnificația pe care Radu Ciobanu o dă procesului de dispersare a membrilor clanului nuanțează sensul istoriei : „În viața fiecăruia (...) se ivește la un moment dat Diotima. Unii știu s-o urmeze și, urmînd-o, din treaptă în treaptă, au șansa să ajungă unde trebuie. Alții o alungă sau pur și simplu n-o văd, n-aud și rămîn singuri, ca și cum s-ar fi rătăcit pe niște pămînturi necunoscute și pustii. Rămîn stingheri și săraci. Uneori infirmi ..." (p. 364—365). Apariția Diotimei în viața clanului e subversivă înainte de a avea un chip. Diotima introduce în cîmpul semantic al membrilor clanului ideea de proiect : sentimentul „prea-puținului", al aspirației nedefinite, subminează principiul auto-mulțumirii. Cînd Diotima dobîndește un chip, aspirația devine chemare, vocație.

În romanul lui Radu Ciobanu durata semnifică independența relativă a clanului în ansamblul structurii sociale. Marile familii trăiesc cu iluzia că modificările societății nu afectează cu nimic propria organizare, clanul se crede situat în afara timpului, ferit de acțiunea transformărilor al căror cadru e temporalitatea. Ivirea Diotimei provoacă setea de timp. A-și descoperi chemarea echivalează pentru personajele lui Radu Ciobanu cu a alege forma integrării în timp. Distrugerea unității familiei Candrea se produce înaintea războiului mondial, în contextul unor grave frămîntări politice. Integrarea în timp este condiționată de angajarea în politică. Roxana și Octavian devin membri ai Partidului Comunist ; Alexandru se înscrie în organizația legionară. Tiberiu nu vede Diotima, el nu alege, condamnîndu-se la singurătate. „Liniștea" pe care o preferă e un semn al infirmității.

Radu Ciobanu a creat în romanul **Treptele Diotimei** două personaje al căror destin e exemplar : Roxana și Octavian. Nici noua societate în care trăiesc Roxana și Octavian nu exprimă perfecțiunea ci reprezintă doar o etapă istorică superioară. Auto-mulțumirea nu-și face loc în existența celor doi. Iluzia duratei se manifestă uneori, în istorie, în forme disimulate, încremenirea ia uneori aspectul inerției, al timpului care trece fără a produce transformări. Roxana și Octavian nu pot concepe revoluția ca încheiată. Angajarea politică înseamnă o continuă luptă cu inerția.

Treptele Diotimei e un roman remarcabil printr-o calitate proprie cărților de excepție : coerența deosebită a structurii epice. Factorii comunicării sînt asimilați de mesaj, funcția narativă și referențială se suprapun, ca și cum istoria însăși **s-ar scrie,** ca și cum istoria ar fi nu subiect de roman, ci Roman.

Romanul lui Alexandru Ivasiuc, **Apa,** reprezintă o tentativă similară. Instanța narativă este absentă în discurs, întîmplările nu par povestite, ci se produc pe măsură ce apar la orizontul istoriei. Pentru cine a citit celelalte romane ale lui Alexandru Ivasiuc, romanul **Apa** pare scris de un alt prozator. Schimbarea registrului narativ este radicală și constituie cea dintîi reușită a acestui roman. Alexandru Ivasiuc a reușit să scrie un roman **de acțiune,** conceput în cea mai bună tradiție realistă, un roman construit potrivit tuturor „canoanelor", demonstrînd o indubitabilă **vocație epică.** Alexandru Ivasiuc dovedește (și poate **își** dovedește) cu romanul **Apa** că vocația de eseist este doar o vocație complementară. Pentru destinul unui prozator, o experiență ca cea încercată de Alexandru Ivasiuc poate fi decisivă, căci, în pofida tuturor defectelor (nu tocmai puține) romanul **Apa** atestă un autentic prozator, și nu numai un eseist inteligent și cult. Proza lui Alexandru Ivasiuc s-a bucurat încă de la început de o bună primire din partea criticii. Este, însă, suficient să parcurgem comentariile rezervate cărților de pînă acum ale autorului **Apei,** pentru a vedea că aprecierile favorabile îl priveau în primul rînd (și, la acea vreme, pe bună dreptate) pe eseist.

Istoria, așa cum a fost ea surprinsă în romanul **Apa,** nu prezintă cititorului o față necunoscută. Evenimentele politice ale anilor '45—'46 sînt consemnate neutru : contrar așteptărilor, Alexandru Ivasiuc a redus la tăcere glasul eseistului. Istoria nu este interpretată, „sociologul" nu a căutat să descopere resorturile ei neștiute. Omul politic, a cărui atitudine s-a făcut simțită în atîtea rînduri în coloanele revistelor, s-a devotat în întregime restituirii „textului" istoriei. Romancierul a descoperit plăcerea pură de a povesti.

Istoria își arată o față exagerat pigmentată de senzațional, asasinatele comise de banda lui Piticu ocupă prea mult timp prim-planul narațiunii. Scenele „tari" sînt abundente, Alexandru Ivasiuc a mizat excesiv pe cîștigarea atenției cititorului, prin reconstituirea unei atmosfere de violență și teroare. Piticu este un personaj rocambolesc descins din romanul foileton de aventuri. Nici prezentarea „antecedentelor" sale, nici evoluția sa din cursul evenimentelor romanului nu reușesc să facă din Ion Lumei un personaj complex. El nu apare în roman decît pentru a îndeplini o **funcție** în înlănțuirea cauzală a acțiunilor. El este Aventurierul. Hermina este un personaj discontinuu. În evoluția ei intervine o ruptură : hotărîrea de a rămîne lîngă Paul Dunca este prea puțin explicabilă. Personajul este insuficient de asemănător sieși pentru a putea fi recunoscut în decizia finală ca fiind el însuși. Reprezentanții partidelor politice sînt mai bine realizați, Galeria de portrete e completă, dar destul de fidelă unor clișee pe care Alexandru Ivasiuc le-a repudiat teoretic. Interesant este comunistul Dăncuș, intelectualul care suferă de complexul originii sociale mic-burgheze, resimțindu-se de pe urma necunoașterii psihologiei maselor. Alexandru Ivasiuc clasează „dosarul" lui Dăncuș înainte de a-i epuiza resursele epice.

Mesajul politic al romanului **Apa** trebuie căutat în altă parte decît în reprezentarea, (schematică), a înfruntării forțelor politice. Alexandru Ivasiuc a reușit să creeze un personaj individual complex (Paul Dunca) și un personaj colectiv guvernat de forțe contradictorii (masa muncitorilor). Experiența politică a lui Paul Dunca și a personajului colectiv sînt similare. Acțiunile muncitorilor sînt purtate sub semnul revendicărilor imediate și al suprimării dușmanului prin acte de violență. La rîndul său, Paul Dunca se lasă cucerit de mirajul Forței, de ascendentul pe care forța brutală îl are în fața mulțimilor de oameni. Sinuciderea lui Filip în urma ordinului primit de la Piticu îi crează lui Paul Dunca iluzia spiritualității Forței : Piticu l-a împins pe Filip la sinucidere **numai privindu-l.** Martor la asasinarea lui Stroblea, Paul Dunca înțelege că forța brutală stăpînește spiritele mulțimii nu printr-o spiritualitate superioară, ci prin absența oricărei spiritualități. Forța supune numai atunci cînd nu poate înlătura. Protagonistul romanului **Apa** are revelația că Filip nu s-a sinucis supunîndu-se privirii lui Piticu, ci **tocmai din cauza faptului că Piticu nu-l privea: forța brutală e oarbă.**

Paul Dunca trece printr-o criză de restructurare a ideii de forță. Forța trebuie descoperită altundeva decît în violență. Intransigența morală este purgatoriul prin care trece conștiința personajului: procesul violenței începe cu judecarea propriei culpabilități. Paul Duncan se denunță. Aventura intelectuală a protagonistului și experiența personajului colectiv sînt similare. Mulțimea muncitorilor parcurge drumul maturizării politice. Adevărata forță a maselor nu constă în **număr** ci în **coeziune ideologică** și **strategie revoluționară.** Semnificația istorică a evenimentelor relatate în romanul **Apa** este aceeași pentru Paul Dunca și pentru masa muncitorilor : mitul forței brutale s-a destrămat.

ADDENDA

Conceput ca o replică la adresa faimosului **Robinson Crusoe,** romanul lui Alexei Rudeanu : **Focul rece** parodiază subiectul romanului lui Daniel Defoe, fără a respira (nici măcar în paginile cele mai izbutite) aerul „tare" al „înălțimilor" modelului. Un medic și o procuroare stagiari (Rediș și Greierele) se stabilesc în Tîrguscat, se cunosc și hotărăsc să construiască o „colibă". Aflați la începutul carierei profesionale, cei doi nu au altă zestre decît (el) sacul cu povețe al bunicului, (ea) visul infantil și datînd din perioada copilăriei, de a-și petrece tinerețea călătorind și frecventînd hoteluri costisitoare. Coliba o vor construi din ... zgură, dar, o dată construită, o vor vinde, pentru că Greierele își va aminti de himera copilăriei și va pleca din Tîrguscat hotărîtă să transforme visul în realitate, în timp ce el nu va găsi în sacul bunicului nici o povață care să-l învețe cum să procedeze pentru a o face să rămînă. Rediș se întoarce în satul natal cu speranța că va primi povața pe care bunicul a uitat s-o pună în sac. Bunicul e, însă, plecat din sat și nu se va mai întoarce niciodată. Doctorul revine în Tîrguscat unde găsește coliba înălțată cu un etaj, operă a prietenului său. La insistențele acestuia, doctorul îi scrie Greierului o scrisoare prin care îi cere să se întoarcă. Peste un timp, Rediș primește o telegramă în care Greierele își anunță sosirea.

Romanul e povestit, la persoana întîi, de doctorul Rediș. Subiectul primei părți (cea mai consistentă sub raport calitativ și cantitativ) e mai aproape de intențiile lui Alexei Rudeanu : tribulațiile eroilor repetă, în altă epocă (1970) și cu alte mijloace, experiența pedagogico-existențială din **Robinson Crusoe.** Rediș, un Robinson frustrat de o mare parte din spiritul gospodăresc al ilustrului său înaintaș, Greierele, un Vineri feminin, pendant cvasi-matrimonial al naratorului (purtînd, precum strămoșul său, o poreclă), improvizează, cu multă inventivitate, un lăcaș. Parodierea situațiilor e reciprocă : mijloacele primitive de care dispunea (și împrejurarea fortuită în care se găsea) Robinson și „avantajele" civilizației de care **ar putea** profita Rediș constituie termenii unei grotești contiguități. Subiectul părții a doua se îndepărtează de „model"; finalul de vodevil închide nefericit o experiență literară care, fără să fi avut virtuțile unei parodii „la concurență" cu modelul parodiat, se anunța promițătoare.

Așa cum se prezintă cititorului, romanul **Focul rece** constituie, totuși, o formulă epică originală. Parodia se face simțită, în primul rînd, la nivelul limbajului. Adresîndu-se în permanență unor cititori virtuali, naratorul le anticipează reacțiile ; doctorul Rediș se folosește de un veritabil arsenal de „mijloace de apărare" pentru a preîntîmpina obiecțiile cititorilor potențiali : „Vă rog foarte mult să mă credeți : la șapte spre zece martie castraveții nu apăruseră vă puteți zice, și pe bună dreptate, că îndeletnicirea mea preferată ar fi comercializarea acestui produs. Nici vorbă de asta. N-aveam nici un chior în buzunar dar Greierele reușise să mă convingă că în septembrie trebuia să ne instalăm în colibă" (p. 35).

Alexei Rudeanu face din „polemica" naratorului cu cititorii impliciți ai romanului o modalitate eficientă de parodiere a narațiunii prin ea însăși. Umorul primei părți a romanului rezultă din specularea inteligentă a funcțiilor comunicării. Și sub acest aspect partea a doua a romanului constituie un eșec : naratorul caută soluția concilierii cu cititorul implicit. Doctorul Rediș încetează să polemizeze cu interlocutorii săi virtuali, căutîndu-le complicitatea. El continuă dialogul, dar renunță la parodie. Personajul cu care cititorul dialoghează, narator spiritual, lasă locul unui alt personaj, plictisitor, neinteresant și lipsit de umor.

Spiritul analitic al Alexandrei Indrieș s-a transmis personajelor romanului **Saltul în gol.** Simina și Fulvia fac din plăcerea de a analiza un joc. Nici un fapt nu mai pare simplu, nici o explicație „normală" a comportamentului celorlalte personaje nu mai pare plauzibilă. În ochii celor două personaje fiecare gest devine **simptomă.** Acțiunile membrilor familiei Sabău sînt pentru cele două personaje „cuvintele" unui „limbaj" simbolic pe care trebuie să-l „decodeze". Intre personaje se naște suspiciunea : nici Fulvia, nici Simina nu se mulțumesc să vadă în cuvintele celorlalți numai dorința de a comunica, ci și intenția de a ascunde. Informația poate fi transmisă nu numai prin cuvinte, intonația, mimica, gestul, „vorbesc". Orice însoțitor al cuvîntului se constituie în element organic al dialogului. Fulvia și Simina analizează toate elementele dialogului dorind să descopere în spatele informației aparente un mesaj ascuns. Cuvintele sînt ghicitori, comunicarea între personaje dobîndește un caracter enigmatic. Cititorul are impresia, de-a lungul întregii narațiuni, că nu cunoaște informația necesară înțelegerii celor ce se întîmplă. Interesul lecturii este menținut de așteptarea momentului „descifrării" mesajului secund.

Simina face din analiză o armă de apărare. Agresivitatea clanului Sabău pune în primejdie aspirația ei spre puritate. Analizîndu-i pe cei din jur, Simina încearcă să le anticipeze intențiile, să le pareze loviturile. Simina are obiceiul să analizeze povestind. Ea transformă realul în ficțiune, sperînd că, în lumea posibilului, loviturile clanului n-o vor atinge, devenind inofensive. Fulvia are credința că oamenii își ascund slăbiciunile și că, analizîndu-i, va reuși să le ghicească. Ea vrea să descifreze „misterul" Siminei pentru a o putea lovi.

Și Fulvia și Simina întreprind analize de mare finețe. Complexitatea psihologiei personajelor este relevată astfel cititorului. Primejdia care amenință romanul Alexandrei Indrieș este împărțirea personajelor în „malefice" și „benefice". Personajele reprezintă, în ciuda complexității lor, categorii morale. Titlurile pretențioase alese de Alexandra Indrieș pentru diferitele secțiuni ale cărții, elaborarea excesivă a textului (încălcările cronologiei „obiective" sînt uneori arbitrare) frizează prețiozitatea. Luciditatea, spiritul analitic al romancierei, fac din **Saltul în gol** un remarcabil roman de debut. Cultivarea exacerbată a calităților amintite trebuie ocolită cu multă prudență de Alexandra Indrieș

Radu CIOBANU : „Treptele Diotimei". Editura Eminescu, București, 1973

Alexandru IVASIUC : „Apa", Editura Eminescu, București, 1973

Alexei RUDEANU : „Focul rece", Editura Eminescu, București, 1973

Alexandra INDRIEȘ : „Saltul în gol", Editura Facla, Timișoara, 1973

critica criticii

de **al. dobrescu**



între pasiune și dialectică

Afirmat în perioada entuziasmului generat de ideea construirii unei lumi esențialmente noi, perioadă de gîndire și faptă romantice, în care s-au conturat și poziții extreme, în dauna nuanțelor, Paul Georgescu, asemenea tuturor criticilor apăruți atunci, s-a resimțit puternic de atmosfera generală. Deceniul al șaselea este privit azi cu spirt critic, ceea ce nu înseamnă că e și înțeles întru totul. Și trebuie spus că cei mai aprigi adversari ai săi sînt tocmai aceia care l-au reprezentat literar, dar care, între timp, au avut grijă să-și revizuiască nu numai concepția, dar și tehnica, printr-un proces mai brusc ori mai dialectic și care de la Lovinescu încoace se numește sincronizare. Paul Georgescu n-a pierdut nici el ocazia de a face procesul acelor ani : „Acea critică denumită sociologist vulgară și dogmatică — citim în **Printre cărți**, — acea istorie literară ce prefera să «azvîrle» atîția scriitori talentați din istoria literaturii române decît să le discute deschis și lucid opera, acea proză schematică, ilustrativă și pauperă, acea poezie de retorism umflat și simplist, adică acele manifestări ce au umbrit, o vreme, realizările literaturii noastre — realizări ce nu pot fi, totuși, anulate, nici uitate — nu au păcătuit prin exces de spirit revoluționar, de analiză marxistă, ci, dimpotrivă, le-au denaturat prin unilateralizare mentalitate antidialectică, înlocuirea realității vii prin scheme prefabricate, impunerea unor forme estetice răposate, înlocuirea adevărului printr-o proiecție a unui viitor dezirabil dar inexistent". (pp. 255—256). Important mi se pare însă a stabili, nu măsura în care criticul a participat la consolidarea acestei atmosfere, ci motivul care a dat naștere mutației de după 1948. Aș îndrăzni să spun că această epocă a fost o necesitate a momentului. Istoriile o înregistrează după fiecare revoluție victorioasă, pentru că atunci trebuie limpezite apele în grabă ; și literatura e datoare să slujească această limpezire. Că nu incapacitatea și ignoranța au provocat-o stă mărturie în primul rînd pleiada de autori care a scris atunci ce a scris, iar după un deceniu a produs și literatură. Literatura a fost uneori retorică și lozincardă, iar critica dramatică, datorită unor condiții și împrejurări obiective și subiective. Nu e vorba de a găsi cu orice preț o justificare „dogmatismului", de a-l reabilita, ci de a încerca o explicație istorică. Epoca, prin sacrificiul pe care îl presupune, merită stimă (o spune și Paul Georgescu la p. 180). Cum asta — se poate replica — dacă atunci veleitarismul era în floare ? Și ce dacă ? Veleitari, adică profitori de situațiile momentane, au fost în literatura anilor '50, după cum sînt destui și acum. Ideea sacrificiului trebuie totuși acceptată, fie și pentru că e singura care ne poate face să nu trecem nepăsători pe lîngă maldărele de maculatură,

Să revin însă la Paul Georgescu. Spre deosebire de alții, el pare să fi rămas la vechile credințe, acceptările ori respingerile fiind justificate și ieri ca și azi prin aceeași perspectivă asupra literaturii. Ceea ce, să recunoaștem, ar putea fi o bună dovadă în argumentarea consecvenței criticului. Cazul Maiorescu e dintre cele mai elocvente. În 1957, Paul Georgescu se număra printre numeroșii foiletoniști care acuzau „caracterul profund reacționar al concepției" maioresciene. Deși în termeni mai blînzi, obiecția reapare în prefața din 1967 la **Critice**, pentru ca în **Printre cărți** să găsim : „Dat fiind că latura estetizantă a lui Maiorescu a fost activizată, este de datoria marxiștilor de a o combate" (p. 18). Paul Georgescu înțelege deci să se delimiteze de ideologia literară maioresciană, mai mult — să o combată, nu înainte însă de a-i recunoaște „neîndoielnice merite de ordin istoric". Nu știu cît de „reacționar" va fi fiind primatul esteticului în judecata critică, marele și realul cîștig al experienței maioresciene, pe care chiar criticul nostru îl admite cînd afirmă că „preponderent estetică, valoarea nu poate fi numai estetică" (p. 273). Altceva se cuvine însă subliniat. În cronica la **Contradicția lui Maiorescu**, după ce menționează meritele autorului, Paul Georgescu se arată contrariat de „perspectiva prelovinestiană (sic!) asupra lui Maiorescu", perspectivă care — crede el — „e rezultatul unui traumatism social-istoric pe care [Manclescu] ar fi vremea să-l depășească" (p. 22). Atitudinea e simptomatică și caracterizează cu fidelitate critica lui Paul Georgescu, elaborată parcă spre a rezista asediului unui inamic periculos. Asta e bine, în ideea că orice critic trebuie să se despartă de tot ceea ce contravine ideologiei sale literare. Numai că de aici și pînă la acapararea unui principiu și, apoi, apărarea lui de inexistenți adversari e o cale nu primejdioasă, ci inutilă.

Chestiunea ideologiei literare impune, de altfel, cîteva precizări. Paul Georgescu, și nu numai el, pleacă de la ideea că, în ordine marxistă, nu e de conceput decît o singură ideologie literară. Mai mult, încredințat de unicitatea ei, se grăbește să o identifice cu a sa. În stilistică procedeul se numește sinecdocă **(pars pro toto)** și trebuie să recunosc că Paul Georgescu este un maestru în utilizarea lui. Drept care îi cere lui Manolescu să se delimiteze cu fermitate și, tot de aceea, e convins că adevărul nu-l părăsește niciodată. Numai că, în realitate, fundamentele filozofiei marxiste permit constituirea unei pluralități de concepții literare ; structuralismul, sociologismul, tematismul, psihanalismul — ca să citez numai cîteva — sînt, în sfera concepției literare, orientări pe care nici un marxist nu le poate respinge pentru elementarul motiv că oferă noi căi de investigare a universului literar. Modurile principiale de înțelegere a operei artistice și a actului critic nu pot fi și nu trebuie reduse la unitate. Ceea ce nu înseamnă că unul e mai marxist decît celălalt sau, revenind, că Paul Georgescu e mai marxist decît Nicolae Manolescu. Deosebirea dintre ei, dacă e să găsim una, vine de acolo că, în timp ce Manolescu își urmează principiile în practica critică, Paul Georgescu nu e consecvent nici măcar în teorie. Astfel, e semnificativ că, uneori, criticul nostru susține poziții în perfectă concordanță cu remarcile anterioare. Se știe că el este adeptul „polivalenței necesare" a operei. Ori diversitatea viziunilor critice coerente rezultă numai din concretizarea unor concepții literare distincte. O concepție literară unică ar conduce la o la fel de unică posibilitate de lectură, excluzînd „polivalența". E la mijloc o contrazicere, inacceptabilă tocmai pentru că luăm în serios propozițiile criticului, neclătinat în gîndul că „ceva consecvență cu criteriile proprii se impune" (p. 320). Dar și aceasta e scrisă tot parcă pentru a-mi servi ca argument. Pentru că, dacă concepția literară este unică, nimic nu e mai paradoxal decît să te referi la „criteriile proprii". Universalitatea lor decurge firesc din premize.

Nedumeriri ridică și reproșul criticului **à propos** de „perspectiva prelovineștiană". Întrebarea e următoarea : trebuia să se delimiteze Manolescu în mod categoric de concepția literară maioresciană ? Și, mai precis, care este esența acestei concepții și unde trebuie să o căutăm ? În textele teoretice ori în acelea aplicative ? Maiorescu n-a aplicat niciodată autonomia esteticului, pentru că o asemenea aplicație e imposibilă. Se poate proba prin citate (și Paul Georgescu o știe) că există la Maiorescu două grade ale rigorii, unul ideal, celălalt pragmatic, unul în construcțiile ideatice programatice, celălalt în analize. Vreau să spun, în fond, că paginile critice ale lui Maiorescu îndreptățesc o lectură de adeziune, precum aceea întreprinsă de Manolescu. Și mai e încă ceva. E suficient oare să postulăm că Maiorescu are indiscutabilă însemnătate în ordine istorică, dar că nu-i mai putem accepta azi concepția? Dar dacă-i respingem concepția literară se cheamă că-i refuzăm criteriile și, mergînd mai departe, judecățile ; că deci nu mai sîntem de acord cu cele scrise de el despre Eminescu ori Caragiale. În al doilea rînd, putem oare să-i concedem lui Maiorescu **numai** o valoare strict istorică ? Putem trece cu ușurință peste faptul că toată critica românească de pînă la Călinescu și de după el continuă esența criteriilor literare maioresciene, primatul esteticului ? Și ce spune acest primat ? Că o operă literară trebuie să aibă o valoare estetică pentru a merita o discutare și din alte unghiuri. Toată istoria criticii probează acest adevăr. Barthes examinează structura teatrului lui Racine, nu al lui Rotrou ; Weber caută „tema" lui Stendhal, nu a lui Ponson du Terrail, Călinescu sistematizează filozofia teoretică și practică a lui Eminescu, nu a lui Depărățeanu etc., etc. De ce nu analizează Paul Georgescu treptele refulării la Mumuleanu și compensația la Sandu-Aldea ? Lucrurile sînt mai simple decît par și Paul Georgescu susține prin critica sa ceea ce — dintr-o prost înțeleasă consecvență — respinge la nivel teoretic. Iată un exemplu elementar. Comentînd în **Păreri literare** poeziile lui Dan Deșliu, criticul acceptă că ele „conțin idei juste și sînt scrise de un versificator îndemînatic, care cunoaște «tehnica» poeziei", însă — adaugă imediat — deranjează prin „caracterul expozitiv, lipsa de invenție, de tensiune artistică" (p. 162). Degeaba sînt dar „ideile juste", dacă lipsește arta.

Modelul evident al criticii deceniului șase era Gherea, dar nici el în totalitate, ci Gherea autorul analizelor literare de un exagerat determinism. Să cităm din volumele lui Paul Georgescu. **Incercări critice** (1957) e grăitor prin oricare pagină : „Mihail Sadoveanu, în vechea sa operă, ca și alți exponenți ai realismului critic, manifestîndu-și dragostea față de asupriți, ura față de asupritori, n-a cunoscut rezolvarea acestor probleme care-l chinuiau, n-a privit clasa muncitoare ca motorul transformărilor istorice moderne. Mîhnit de faptele meschine ale burgheziei, scriitorul se trăgea adesea lîngă baci și tăietori de lemne, în decorul splendid al naturii, acolo unde civilizația modernă nu pătrunsese încă". (p. 17). Pînă și contradicția lui Gherea este calchiată. Căci, aidoma acestuia, Paul Georgescu frapează prin depărtarea între calitatea comentariului și deschiderea hotărîtă a poziției teoretice : „E nevoie așadar să ne preocupăm mai mult de problemele concrete ale specificului literaturii, de particularitățile imaginii artistice și ale stilului. A povesti subiectul unei cărți și a scoate răcnete de admirație sau de indignare, nu a însemnat, nu înseamnă și nu va însemna niciodată a face critică literară științifică, partinică. Noi trebuie să demonstrăm, să analizăm pe text și să nu ne mulțumim cu afirmații nesusținute făcute pe ton judecătoresc. Schematismul criticii literare, dogmatismul este dăunător în problemele delicate ale artei". (p. 120). În **Păreri literare (1964)**, i se atrage atenția Ninei Cassian „asupra necesității de a dezvolta sfera realului, baza socială asupra căreia se concentrează capacitatea sa de transfigurare" (p. 159) ; lui Andrițoiu i se cere să fie mai „combativ" (ca Ion Brad, „un spirit combativ") ; Gurghianu să nu mai „confunde pacea cu liniștea, cu tihna" (observație valabilă și pentru Ion Horea, care are un „ideal blajin, comod și domestic"), să nu mai fugă „de furtună, de marile ciocniri" (p. 182) ; limitele „viziunii agreste" a lui Ion Horea sînt descoperite într-o eronată proporționare, căci „elementul pasiv, pămîntul, apare mai reliefat artistic decît cel activ, munca umană" (p. 185) ; la Nichita Stănescu „preocuparea pentru prezentul de luptă și efort e insuficientă ; figura luptătorului comunist e încă vagă, insuficient conturată" (p. 221). Comentînd monografia consacrată de Călinescu lui Filimon, criticul constată că „uneori, anumite idei avansate ale lui Filimon nu sînt subliniate, ci prezentate oarecum nediferențiat. Considerațiile patriotice ale lui Filimon, în trecere prin Călugăreni, sau viziunile sale despre viitorul patriei, înfățișate în gustul contemporan, sub forma unui vis, sînt consemnate în treacăt și necomentate. Discuția lui Filimon cu patriotul revoluționar maghiar Kövesdi Ianos, remarcabilă prin îndrăzneală și clarviziune (pp. 26—27), este de-abia menționată printr-un comentariu grăbit și insuficient. Aceeași observație facem și despre îndrăznețele comentarii ale lui Filimon în fața castelului-închisoare Spielberg (Brün), în legătură cu libertatea națională (p. 31) ; considerațiile lui Filimon cu privire la religie și egalitatea socială rămîn fără comentariu. Sînt necomentate, de asemenea, și fraze de felul celor spuse în fața închisorii austriece de la Kufstein, unde Filimon exclamă : «O... țară a tiraniei, a spoliațiunii și a mizeriei ! pămînt de trei ori blestemat, în care omul nu întîlnește decît monumentele de supliciu și de mizerie !»" (p. 78). **Polivalența necesară** (1967) e mai săracă în exemple : „Ceea ce i se poate reproșa autorului **Crailor ...** este că, respingînd o realitate crudă și obtuză, nu a căutat forțe morale în masele populare, ci în fantoșa aristocrației de convenție, fapt ce umbrește generozitatea concepției" (p. 241) ; „Deși angajat în bătălia generală pentru democrație, Vinea nu a reușit să ajungă la concepția despre lume a clasei muncitoare" (p. 245).

Să încercăm cîteva concluzii. După cum s-a văzut, o examinare cronologică a criticii lui Paul Georgescu obligă la o continuă apropiere de criticul socialist. Confirmată și de opoziția declarată față de ideologia literară maioresciană, acceptarea lui Gherea drept model ar putea fi semnul conduitei consecvente a criticului. Să adaug însă, și astfel trec la a doua concluzie, că semnele descendenței din Gherea, inițial masive în perspectiva analitică, devin cu vremea tot mai firave, făcînd loc — în schimb — apropierilor ideologice. Pe de altă parte, am arătat, nici delimitările de ideologia literară a lui Maiorescu nu sînt prea convingătoare, criticul avînd grijă să se dezică în repetate rînduri. Discuția putea fi purtată — evident, cu similare rezultate — și plecînd de la o recentă mărturisire (**Printre cărți**, p. 9), ce consfințește cu totul alți statornici maeștri spirituali : Lovinescu și Călinescu (a căror influență e sesizabilă abia de la **Păreri literare** încoace). Deci Gherea, Lovinescu, Călinescu ... Cu mentori atît de deosebiți, critica lui Paul Georgescu nu putea avea decît o orientare eclectică. Aparența este a unei critici de direcție, dar nu trebuie să ne lăsăm amăgiți de vehemența tonului. Aceasta e, mai degrabă, expresia unei naturi romantice (criticul e cu adevărat consecvent numai în privința pasiunii cheltuite spre susținerea pozițiilor ; că el are pasiuni, nu idei constante se poate dovedi, pe alt plan, invocînd paginile consacrate în timp operei sadoveniene — cf. Marin Mincu, **Imparțialitatea criticului, Convorbiri literare, nr. 20/1973**), ce încearcă o compensație (temperare) în (prin) apelul la dialectică, operațiune ale cărei rezultate sînt însă echivoce. Excepția, există totuși una, se numește **Sensul clasicismului** (vezi **Polivalența necesară**, pp. 63—187), deocamdată unica încercare de proporții a criticului prin excelență foiletonist.

Ambiția protectoare a lui Paul Georgescu în sfera ideologiei literare produce pagini de o încîntătoare vervă, dar ele n-au nimic a face cu critica. Ultima secțiune din **Printre cărți, Dezbateri,** e concludentă pentru vocația pamfletarului : „Criticul Gamma publică recent un opus dei in cuarto de șapte sute cincizeci și trei de pagini, cuprinzînd citate din cinci mii două sute șapte zeci și unul de înțelepți — a cîte șapte cărturari, pagina — din nouăzeci state UNESCO ; nu e deci de mirare că mirabila lucrătură a încasat premiul Udriște-Năsturel pentru «cartea cu citatele cele mai multe». Nu e un dicționar, o, nu, cartea colcăie de idei și ar fi van a ne propune a eflora, fie și tangențial, toate opiniile remarcabilului bărbat care este neîndoios, Gamma. Deocamdată, numai puțin (non multus, sed multa) despre strălucita operă a eminentului vir. Prima secțiune se intitulează **Scriitura pierdută** și ne împărtășește taina (sic !) ultimelor descoperiri ale criticului lapon, de origine malgașă, Eryk Laponshon. Trebuie să schimbăm musai vocabularul critic — acesta-i numai începutul. Se spunea, fals, că acel ce scrie o carte s-ar numi — error ! — autor sau chiar scriitor, cel ce o citește, cititor, cel ce o analizează, critic : cîți termeni, atîtea greșeli. De exemplu, Eminescu era socotit «omul și opera», — sau numai unul din termeni : ei bine, Eminescu e un transmițător, iar cititorul «andrisant» (firește, necunoscut). Andrisantul receptează de la trans-mițător (fost Eminescu) o «masă informațională» : astfel, opera literară nu mai e o dulce inutilitate, ci devine folositoare omului. Scriitura lui Eminescu (fost **Poezii**) poate fi tot atît de utilă ca o carte de telefoane sau ca un Larousse ...". (pp. 331—332). Semnificativă în pasajul transcris nu e ridiculizarea terminologiei structuraliste (penibilă la un critic ce gustă dialectica și visează o critică științifică), ci invenția ca atare, asociațiile neașteptate și limbajul slobod, verva risipită din simpla plăcere de a fi sarcastic și, mai ales, de a avea dreptate. În ieșirile pamfletare Paul Georgescu, partizanul scrisului cu tendință, surprinde — culmea ! prin gratuitate.

Atunci cînd uită sau se satură să mai facă pe cerberul la hotarele criticii, cînd spiritul i se calmează între două intervenții în numele direcției contradictorii, Paul Georgescu se dovedește un excelent comentator al producțiilor literare curente. Dotat cu o intuiție de marcă, Paul Georgescu produce în cronici judecăți peste care, hotărît, nu se poate trece. Ilustrările care urmează, desprinse din **Păreri literare**, se referă la volumele de debut ale unor poeți azi cunoscuți și se remarcă prin sigura aplicație a principiului estetic, ca și prin faptul că au fost confirmate de evoluțiile ulterioare ale acestora : „Imagist de o rară și reală originalitate(semn cert al unui talent deosebit), Nichita Stănescu trebuie (cel puțin la început) să nu cedeze acestei fertile facilități, căci la poezia mare nu se accede prin îngrămădire de metafore. Desigur, darul de a converti conceptul la sensibil, prin imagine, e rar și nu se deprinde prin sîrguință sau măiestrie. Dar esențialul, în marea poezie e imaginea artistică — viziunea generală — ceea ce presupune claritatea ideii și știința de a subordona amănuntele viziunii de ansamblu. Spun acest adevăr cunoscut fiindcă tînărul poet, capabil adesea de a crea asemenea viziuni de ansamblu, cedează uneori tentației de a inunda poezia cu sumedenie de imagini, numeroase dintre ele frumoase, — dar imaginile nu au valoare izolată, ci prin ansamblul pe care reușesc (sau nu) să-l creeze" (p. 212) ; „Mai apropiat de tipul clasic decît de cel romantic, poetul e în mică măsură liric, nu exprimă decît rar afecte, fără a fi, însă, un descriptiv, folosind imaginile globale, unitare. Uneori compune ode. Anghel Dumbrăveanu scrie, cu rezultat aproape egal, despre uzină și cîmp, despre pace și zborurile cosmice, despre dragoste și orient etc., etc. Exceptînd versurile de dragoste, înnecate în sentimentalism, și cele despre război, nesemnificative (explicabil !), Anghel Dumbrăveanu se menține la un ton egal, ceea ce e destul de rar" (p. 229); „Impresia de autenticitate, de spontaneitate se impune cititorului, versul vibrează mai arzător sau mai liniștit, dar totdeauna vibrează de emoție. Poezia ei (a Constanței Buzea — n.n.) e fără stilizări excesive (rar apar prețiozități ermetizante sau baroce, de exemplu în **Timp retras**) și fără poză poetică. Această excursie în «țara fetelor» folosește — fără imitație — rezultatele artistice obținute de pionieratul Mariei Banuș. Poezia candorii învăpăiate, abandonarea sentimentalismului și acuitatea senzației se integrează universului feminin, explorat mai înainte de autoarea volumului **Magnet**" (p. 245). Indiscutabil talent critic subminat de contraziceri, Paul Georgescu încă n-a publicat cartea în care pasiunea să cedeze definitiv teren dialecticii ideilor.

Paul GEORGESCU : „Printre cărți", Editura Eminescu, 1973

EUGEN BARBU



caietele princepelui

Tehnica **hronirilor** la Borges, un mag a visat cîţiva ani în şir, bucată cu bucată, un om, dîndu-i astfel viaţă. . .

*

După tradiţia vedică, universul a luat naştere prin despărţirea membrelor uriaşului Puruşa (Prajapati) de corpul acestuia, prin sacrificiul de sine al demiurgului.

Ca şi zeul indic Dionyssos a fost sfîşiat de poporul titanilor şi din această imolare a luat naştere universul. Inima lui a devenit soarele, din carnea şi sîngele lui s-au mai născut oamenii iar fumul corpului său a devenit sufletul oamenilor. . . .

*

Poezia e Vocea, discursul Fiinţei supreme. Orfeu, egal Fiinţă universală. . .

*

Acea linişte îngrozitoare care se înscăunează uneori în locul urletului (Camus, Cei drepţi)

*

Ghica lui Păcurariu, scoate la suprafaţă cîteva lucruri ce ar putea fi folosite :

— Ghica e rudă cu Cantemireştii şi Văcăreştii. Pe timpul lui, Dascălul îşi scotea elevii pe dealul Mitropoliei. Se predau învăţăturile Umanioare. . . .

— Bolintineanu în romanul **Doritorii nebuni,** publicat în foileton în ziarul **Dîmboviţa,** în 1864 îl descrie pe Heliade sub numele de Edem ca spion în serviciul lui Alexandru Ghica, încercînd să abată Societatea Regenaraţiunea de la ţelurile ei revoluţionare. Drept care, Heliade speriat se retrage de la **Societatea Filarmonica**.

— In revoluţia de la 1840, se folosesc tunuri de cireş

— Societatea secretă **Frăţia** în care erau şi Tell, Ghica, Bălcescu care împreună cu Arăpilă construiesc 48-ul.

— Heliade şi Ştefan Golescu refuză să meargă la Constantinopole pentru a cere sprijinul turcilor. Se duce Ghica. Acesta visa să devină şeful Statului Valah, era cam filoturc. Pantazi Ghica, fratele său făcea ca prefect abuzuri.

— Heliade în emigraţie la Paris îl acuză pe Ghica că nu vrea să se desprindă de turci (Principatele). Se ceartă şi cu Bălcescu, dezicîndu-se de revoluţie.

— Ghica stă la Samos în arhipel în loc de 3 luni, patru ani şi jumătate. Era locul unde stătuseră şi Pitagora, Herodot, Anacreon, dacă asta-l consola.. .

— Heliade îl calomniază continuu pe Ghica, spunînd că e agent al ruşilor ca şi Magheru, Golescu. . .

— Ghica devine ministrul lui Cuza pe care-l va răsturna pînă la urmă.

— Tot el a introdus scrierea latină.

— Monstruoasa coaliţie : Ion Ghica, Dimitrie Ghica, Dimitrie Sturza C.A. Rosetti. I. C. Brătianu, P.P. Carp.

— Ghica a polemizat cu Bolliac, Hajdeu (care la Academie îl va lăuda).

— Devine Preşedinte al Academiei, Director al teatrelor şi autor dramatic, Ambasador în Anglia. Ultimii ani şi-i petrece la Ghergani la moşie. Moare la 81 de ani.

*

Un veac de singurătate de Marquez cartea cea mai bună a anilor din urmă. Un decor exotic, personaje nebune, autorul e poet mai înainte de toate, poate să pară suprarealist uneori, dar e plin de o lavă formidabilă. Iată cîteva lucruri pe care le menţionez pentru că îmi place nebunia lui.

— casele cu pereţii de oglinzi pe afară (la Maconda). Lumea acestui roman : jongleuri, acrobaţi, echilibrişti pe sîrmă, papagalii, mărgelele, cotilioanele, zarurile, cutiile de domino, orologiile, balansoarele, (ca decor baroc extraordinar) pe urmă prăjiturile care sînt colorate cu vopseaua unei plante care dă o ucigaşă insomnie. . .

— clopoţelul melancolic al celor ce dorm mergînd

— mlaştinile unei uitări totale şi infinite

— jucăriile mecanice, instrumentele muzicale, păpuşi, dansatoare perpetue cu mecanisme, butonii de aur ai generalilod, begoniile, malanga ignama (ca plante) petardele care anunţă mari s;ărbători. . .

— José Arcadio, fiul lui Buendia, cel atît de dotat pentru femei care are sexul tatuat şi ale cărui vînturi vestejau florile (colosală imagine !)

— parfumul de origon

— vîntul mormintelor care albea pereţii şi mobilele argăsite de salpetrul morţilor.

— la moartea lui José Arcadio Buendia cad din cer atîtea flori încît vitele aflate pe cîmp mor sufocate

— oraşele prin care trecerea trăsurilor vice-regilor şi 32 de clopotniţe cu clopotele lor anunţau cu dangăt de moarte sfîrşitul aceluia la 6 după amiază. Arcadele asudate ale grădinii de tuberoze. Palatul pavat cu pietre funerare. Aerul înceta să adie printre chiparoşii din curte.

— Apare şi o fotografie a unei închipuite Regine a Madagascarului

— tigvele de totuma

— Fata Elefanta care mînca manioc, ignama, banane fripte, malanga.

— turpiales, păsările cîntătoare, curse, cuşti, canari, piţigoi albaştri, mărăcinari cu gîtul roşu, dulceţuri de gayova.

— se bea guarapa fermentat, iasomie (rachiu).

— pe rîuri, cununi funerare, orhidee, begonii, pe pereţi : rozarii

— Personajul Mauricio Babilonia era precedat totdeauna de fluturi.

— frumoasa Remedios care stîrnea un parfum care îi întărîta pe bărbaţi şi care la moarte, prin levitaţie s-a înălţat la cer...

— Amaranta care face în loc de rahat (ca orice fiinţă) flori de astromelii

— oale cu ferigi şi organ

— paturi episcopale

— ruina oraşului Maconda : peste automobile cresc pansele, păsările care fugeau de arşiţă şi mureau în odăile din Maconda.

— Amaranta Ursula cea cu imensa colivie cu 50 de canari şi cu bicicleta soţului care se poate monta într-un fel de geamantan, aducînd cu un violoncel şi care-şi cară soţul după ea, legat cu o cordeluţă de mătase.

— Daghero tipurile copiate pe pereţi

— psalmii lugubri ai amurgului

ismă, papiamento, supă de capete de cocoş, caimani, cîini pederaşti, bordelul zoologic.

— Aureliano Buendia care duce pe sex o sticlă în bordelurile din Mocando.

Cei 17 fii ai colonelului Buendia care făcuse 32 de războaie şi le pierduse pe toate, toţi cu un semn distinctiv, o cruce de cenuşe pe frunte care nu se mai şterge.

— mormîntul decolorat al lui José Arcadio care mirosea etern a praf de puşcă deşi fusese sigilat şi cadavrul lui stătea într-un sicriu de plumb iar deasupra mormîntului se turnase o placă de plumb

— Remedios are levitaţii şi se numeşte Regina Albinelor, ca şi părintele Nicanor Reina ea are darul să zboare. Levitaţia are loc după ce mînca ciocolată. Cînd e împuşcat degeaba vrea să zboare, dar nu reuşeşte.

— La Macondo se trăieşte 200 de ani. Ţiganul Melchiade se reîntrupează, revine pe pămînt după ce e ucis. Totul himeric ca într-un basm oriental. Cînd intră colonelul Buendia într-o cameră şi priveşte scaunele acestea încep să tremure. El e şi poet, scrie 5 volume de poeme între numeroasele războaie pe care le făcea. Fabrica peştişori de aur într-un athanor lăsat de Melchiade cu care peştişori îi răsplătea pe cei pe care-i iubea.

— Amaranta Buendia care ca să-şi amîne moartea coase patru ani la cea mai frumoasă broderie pe care a cusut-o vreodată o femeie (are un fel de contract cu moartea). Cheamă pe o vecină pentru ca aceasta să constate că pleacă de pe lume, cum a venit, adică fecioară.

— Italianul Pietro Crespi e precedat mereu de parfumul de lavandă.

— Meme, iubita lui Babilonia îl aşteaptă goală, noaptea în baie pe acesta, ascunsă între scorpioni şi fluturi.

— Amaranta îşi face nevoile într-o oală de noapte de aur.

— Ciuma nesomnului pe vremea colonelului Buendia, cînd nimeni nu mai dormi în Macondo. Boala ducea la pierderea memoriei. Toate lucrurile sînt notate cu etichete pe care scrie şi la ce folosesc. Dar ce e mai teribil e faptul că visezi treaz visele pe care le-ai fi avut dormind, dar şi pe cele ale celorlalţi. Toate veneau de la peştişorii verzi, cocoşeii, trandafirii, căluţii galbeni ai insomniei.

— Elefanta, femeia de 120 kg care mînca cu delicateţe, chiar şi un viţel.

— Un măgar hrănit în casă cu perdele, cu damascuri, percal şi covoare persane, cu cuverturi pluşate, cu dublurile de catifea ale perdelelor, cu baldachinul brodat cu fire de aur şi garnisit cu ciucuri de mătase ale patului episcopal.

— proliferarea unor iepuri la Macondo care ameninţă satul cu distrugerea (rod totul, garduri, ziduri, pereţii) într-o imensă proliferare.

— războiul colonelului Buendia a început de la obligaţia impusă de soldaţii repubicani ca să vopsească toţi pereţii caselor din sat în albastru.

— clovni, colombine, regi de cărţi de joc, diavoli, muzicanţi, pairi de Franţa, falşi beduini, trei împărătese japoneze, la Carnavalul de la Macondo.

— o oală de noapte heraldică.

(O carte nebună pe care o visez şi care mă umple de literatură).

Gide : In **Idiotul** personajele se strîmbă prea mult şi coincid prea uşor. ..

Despre Discipol în **Jurnal** : „Discipolul nu va imita partea cea mai desăvîrşită a operei, ci defectul ei ca în natură unde proliferează parazitar în partea umbrită, nu la soare. In orice operă de artă defectul, slăbiciunea, trec în favoarea perfectului. Discipolul reia ceea ce e imperfect pentru că speră să poată să-l ducă mai departe. Astfel de la Baudelaire în **Fleurs du mal** au luat macabrul, straniul (Rollinat). La fel cu Michelangelo, etc. E foarte rar ca un artist cît de mare ar fi să împingă pînă la perfecţiune toate calităţile şi cînd se uită se întîmplă (vezi Goethe, Racine, Poussin) se poate spune că nu mai are urmaşi pentru că a astupat toate drumurile. . .

*

Pifferari-ambulanţi italieni care de Crăciun coboară cîte 4—5 din munţi să cînte din cimpoaie din **pifferi,** un fel de oboaie.

*

In **Săptămîna nebunilor**, un scrib care ar compune în marginea unei Escatologii (în marginea teologiei), un fel de deducere a soartei confraţilor, un fel de Apocalipsă care ar anunţa sfîrşitul lumii, ca în noul Testament unde se descriu semnele venirii Judecăţii de apoi. . .

Decorul muzical din **Janus ;** din **Haendel** de Mircea Nicolescu.

— perlele preţuite după **orientul** lor (strălucire irizată).

Perlele, de două feluri : perlele virgine (sau parangon) şi perlele baroce (care nu sînt perfect rotunde şi au fost prelucrate în formă de animal sau plantă).

— barocco (în portugheză) — bizar, ar deriva din italienescul parucca (peruca), stilul perucilor sau din cuvîntul mediaval barocco, desemnînd ultimul mod al celei de-a doua figuri (din cele patru ale silogismului) reieşind din locul ocupat de termenul mediu ca subiect sau predicat (în premiza majoră şi minoră) şi modurile lui (provenirea din combinarea cantităţii şi calităţii premizelor, universale şi particulare, afirmative şi negative). Scolasticii au compus patru versuri latineşti, fiecare reprezentînd una din figurile silogismului, în fiecare cuvînt, unul din moduri. Aceste versuri apar pentru prima oară în sec. XIII, fiind difuzate în Compendiul lui Petrus Hispanus :

Sumulae logicales.

Iată-le :

Barbara, Celarent, Darii, Ferio. Cesare, Camestres, Festino, Baroco, Darapti, Felapton, Disamis, Datisi, Bocardo, Ferison.

Bamalip, Calemes, Dimatis, Fesapo, Fresison. . .

In această (o adevărată capodoperă de mnemotehnică, după J. Maritain) vocalele desemnează cantitatea şi calitatea celor trei prepoziţii ale silogismului, iar consoanele s, p, m şi c procedeele de tehnică logică (conversiune simplă, metateză, conversiunea per accidente şi reducţie per impossibile, cu ajutorul cărora silogismele făcînd parte din ultimele trei figuri pot fi transformate în figura unu, perfectă. Molière în **Burghezul gentilom** aminteşte de acest procedeu scolastic.

Fizica lui Aristotel considera lumea limitată dar veşnică, avînd în centru Pămîntul, imobil, înconjurat de sfere mobile pe care sînt fixate stelele, formate ca şi sferele înşile din eter. Cele patru elemente din care e făcută lumea sînt : Caldul, Recele, Umedul, Uscatul (focul, aerul, apa, pămîntul).

Marx : în întreaga perioadă dintre sec. XVI şi XVIII cele două baze materiale pe care s-a întemeiat munca pregătitoare pentru industria mecanizată au fost ceasornicul şi moara. Pe baza ceasornicului s-a dezvoltat teoria producerii mişcărilor uniforme.

— Galeria cercetătorilor şi compozitorilor începînd cu sf. Ambrozie şi Grigore cel Mare, la trubaduri, de la maeştrii Leonin şi Perotin, la Palestrina şi Orlando di Lasso.

— In Franţa a apărut în 1615, la Caen, o culegere intitulată **Le Chansonnier normand ; Requeil des plus beaux airs accompagnes de chansons á danser, ballets, chansons folàtres et bacchanales, autrement dits vaudevires, non encore imprimés.**

— Barocul sau epoca basului cifrat (Geberalbasszeitalter), după Hugo 'Riemann.

— Basul cifrat este un procedeu stenografic de notare a acordurilor.

— Familia Haendel venind din cartierul Am Schlamm (la noroi)

— Haendel bătîndu-se în Piaţa de păsări cu sabia cu actorul cîntăreţ şi dirijor. Mattheson.

— Giovane Gastone, un Medici, aventurierul duce pe Haendel în Italia.

— Se presupune că Haendel a avut misiuni confidenţiale la Curtea Angliei.

— **Lessons for the Harpsichord** (apărut în 1720), culegere de pese de clavecin de Haendel.

— Cele două cîntăreţe celebre care cîntă Haendel şi se păruie pe scenă în cele din urmă : Francesca Cuzzoni şi Faustina Bordoni declanşează la Londra o modă, un fel de partide : whig-tory, ca albaştrii şi verzii la Bizanţ). Spectacolul încăierării : Astyanax, la 7 iunie 1727.

— Beggar's Opera (Opera cerşetorilor), distruge interesul publicului englez pentru opera haendeliană. Genul este reluat de B. Britten, Brecht etc. (vezi **o Istorie a plagiatului)**.

— Francesca Cuzzoni, devenită lucrătoare la o fabrică de nasturi la Bologna, mai cîntă, bătrînă şi urîtă, odată, la Londra.

— Replica la **OPera cerşetorilor : Opera of Nobility,** condusă de italianul Porpora.

al lunii caier

Şi glasul tău brăzdează iarăşi visul —
pierdutul alfabet ce n-ai să-l mai inveţi ;
se prăbuşeşte vorba şi ochiul tău e-abisul
ce-n taină-n trupul meu cu teamă îl desfeţi.

Nu-i ram, nici floare nu-i, ci doar miinile tale
pe marginea culorii să-mi mîngîie durerea ;
silabele sînt muguri şi gesturile-n ale
acelui de departe, în mori de vînt, îmi macină
atît de tristă mierea.

Şi glasul tău brăzdează iarăşi moartea.
Unde mă chemi să torc prea alb caierul lunii ?
Nu vezi ? Peste iubire demult s-a fost lăsată noaptea
şi prunii ning minunea pe fruntea noastră, prunii. . .

ornic

A mai rămas ceva pe gura lunii pline :
la timpul trecut verbe şi-n colţuri de album
zeii cuminţi ce-odată aveau puteri depline
şi ploaia biciuiau, iar eu eram parfum.

Nu, n-a şters nimeni vara din vechiul nostru ornic !
Mai bate şi acum inima lui bolnavă.
În şiruri indiene mă urmăresc statornic
secunde ofilite pe-o frunză de agavă.

A mai rămas ceva pe gura lunii pline :
marea împărăţie a nopţii mele albe.
A mai rămas ceva : covorul trist de despletite rime,
de stele ce odată pierdut-au ielele din salbe.

Lelia MOSSORA

peisaj cu începutul

Un oraş e atunci, cînd o vreme
ninge cu secole peste creştetul
tuns al Copilului veşnic
el umblă aşa, de la o umbră la alta
cu o lumină în palme
cărunt şi gingaş ca un vals de
Johann Strauss — în nordul miresmelor
ciocîrlia, balerina română a cerului
rotitor, întemeiază dinastia bucuriei
Copilul Etern este domnitor şi supun
frumoaselor greşeli : citeşte în sunetul
cornului de vînătoare, în steaguri, în
palma plînsă a unui bătrîn care nu vrea
să supere copiii lui mari şi posaci
cu prezenţa sa albă
—citeşte şi rămîne pe gînduri pînă
i se aduce o corabie cu nisip
pentru a putea începe să vorbească
nisipul tînăr, viu, lacom îl îngroapă
pînă la brîu, pînă la inima lui oarbă
dincolo, acasă, în viaţa lină

Oraşul e desfăşurat ca un covor
peste nisipul care imploră şi rîde
necăjit — se face ora cînd
auzim un cîntec frumos, o frunză
se spune în el, a plecat într-o zi
să-şi caute umbra. . .

acolo în casa lui grea vine o
fată cu trandafiri — ea culege
ca pe o rouă lacrima călătorită
pe obrazul inimii

Un oraş aşadar e atunci cînd o vreme
ninge cu secole peste cel ce-a plecat
cu lumină liniştită
în lume de-acum, după jertfă,
dominînd floare de cais
şi încrederea,
se construieşte un iulie etern. . .

Cornel UDREA



SFÎNTUL ȘCHIOP

de

DANA DUMITRIU

După masă, așezați pe șezlonguri, fumînd cu gesturi încete, cei doi încercaseră să se ignore, retrași în oboseala și în gîndurile greoaie ale siestei. Matei pîndea momentul de revenire a prietenului cu o răbdare ce-i părea lui însuși umilitoare. In atitudinea lui Pop întrezărea o ostilitate și, ca de obicei, dorea să forțeze lucrurile pentru a declanșa erupția sincerității lui iezuite.

Era limpede că ceva nu-i plăcea. Nu numai din pricina senzației mărturisite cu cîteva ore mai înainte că Matei se simte bine în exilul lui voluntar. Altceva, ceea ce el nu putea încă descifra.

Pop își sorbea tacticos cafeaua și-și mîngîia perciunii cu un aer visător. „Inlăuntrul lui, acolo, în el, ce gîndește ?“ se întreba Matei care nu știa cum să-l provoace. Celălalt aluneca enervant ca peștele în apă.

Pe fața de masă se plimba agitată o viespe și Matei se cufundă în examinarea atentă a mișcărilor ei încercînd astfel să se abstragă conflictului mut și enervat dintre el și vizitatorul său. Un somn greu îi dădea tîrcoale. Și deodată Sergiu Pop, trezit din amorțirea ostilă, se aplecă peste marginea șezlongului, sorbi din cafeaua fierbinte și plescăind cu satisfacție, ca omul pe deplin mulțumit de ceea ce îi oferă viața în clipa aceea, își îndreptă privirea spre el și spuse :

— Dacă în această oază de fericire naturală ai alături și o femeie ca doamna Petra este absurd să declari că te-ai pedepsit fugind aici.

— Asta era, deci, nu se putu abține Matei, deși cuvintele veniseră tîrziu după ce, într-un fel, îi trecuse iritarea.

— Am observat că întregește armonios natura...

Faptul că Pop deschidea discuția asupra Petrei nu-i făcea plăcere, era chiar puțin contrariat de impolitețea celuilalt. Fusese oarecum liniștit în privința ei, nu-și pusese problema că vizitatorul său o va observa și cu atît mai puțin se gîndise la posibilitatea ca ea să constituie subiectul unei conversații. Mizase pe discreția lui, pe eleganța firească a ocolirii acestui subiect.

La masă Pop se purtase sobru, politicos, fără să dea o atenție deosebită femeii, nu-i pusese întrebări galante, mai mult îi oferise răspunsuri scurte și delicate atunci cînd ea îi vorbise — așa cum te adresezi unei femei în vîrstă, din multe motive demnă de respect. Și totuși acum se dovedea interesat de ea, ceea ce înseamnă că nu trecuse nepăsător cu privirea asupra femeii cu care Matei își împărțea singurătatea locului — a colectorului de apă din afara orașului.

Matei își schimbă poziția în șezlong și-i răspunse cu zel, sperînd ca celălalt să prindă nada și să-și demaște, fără să-și dea seama, gîndurile.

— Femeia e calul troian, scapă în cetate ca să distrugă totul și o face cu oarecare indiferență.

— Ce lucruri triste îmi spui, fiule ! Nu înțeleg de ce îți este indezirabilă prezența unei femei, bănuiesc plină de calități...

— Mă simt expus...

— Aha ! Asta da... făcu Pop vizibil amuzat, n-ai bănuit, sărman misogin, că o femeie îți va sta în cale...

— Ea nu mă judecă, ci mă simte și trebuie să stau mereu încordat să nu-mi observe defectele, slăbiciunile. Nu cele importante, grave ci acelea penibile, ridicole de care nu poți fi niciodată mîndru.

Pop era parcă satisfăcut de ceea ce afla. Ii sticlea în privire o lumină răutăcioasă. Mîinile lui albe cu degete pătate de nicotină țineau strîns ceașca de cafea, băută pînă aproape de zațul gros ca un noroi. Ii zîmbi ironic și clipi des din pleoape. Matei nu se supără de gesturile lui cam vulgare. Pop îi păru deodată, îmbătrînit, lamentabil îmbătrînit și sfîrșit.

Continua să vorbească intenționînd să abată atenția celuilalt de la descoperirea pe care o făcuse. Fără să vrea dădu frazei un sens impersonal ca să se apere de nuanța răutăcioasă din privirea lui :

— Fugi aici, în pustiu, de frică să nu se vadă că ai săvîrșit o crimă, un asasinat, o josnicie și începi să te ferești de o femeie, să nu te vadă că ai un umăr mai sus și unul mai jos și trei măsele lipsă. Incepi să-ți îngrijești persoana fizică... Ea îți urmărește complexele mici, meschine și nu observă defectul esențial. Viața ți-a oferit neplăceri mai mari decît o voce hîrîită sau o poftă exagerată de mîncare. Dar ea pe acestea le examinează. Cu timpul interesul pentru defectele penibile te fac să uiți adevăratele slăbiciuni și, ciudat, te simți nedreptățit.

— Nu înțelege lucru esențial...

— Că nu trebuie să-ți placă.

Matei tăcu un timp pentru a șterge din discuție echivocul. Il găea pe Pop prea evident interesat de mărturisirile lui în legătură cu Petra și suporta greu comentariul cu două tăișuri. Petra îi inspira un respect ciudat. Nu-i plăcea să o amestece în replici ambigue. Ea se hotărîse să-l suporte așa cum era, bun sau rău, și hotărîrea aceasta îi dădea o liniște pe care el n-o îndura cu calm, mai ales că Petra umpluse spațiul lor de viață dintr-odată, fără nici cel mai mic efort. Atît de tare pusese stăpînire pe el încît practic pe Matei îl dăduse afară. Prezența femeii tulbura planurile lui de sihăstrie dîndu-i chef de viață, de activitate sufletească.

— Ai dreptate ! Nu înțelege că nu trebuie să-mi placă.

— Și, totuși, sînt sigur că nu face nimic pentru asta.

— Exact, exact ! Nu face nimic pentru asta. Dar tocmai indolența, indiferența, îmi par atitudini de oarecare rafinament ...în care poți ascunde cu naturalețe...

— De ce a venit aici ? întrebă Pop trăgînd adînc din țigară.

Matei îl privi fix încercînd să afle dacă Pop știe ceva. Dar pe fața celuilalt nu se putea citi decît curiozitatea.

— Ne cunoaștem de mult, din adolescență... îngăimă. Dacă Pop ar fi aflat că Petra a fost crescută de Pascal Danielescu, ar fi fluierat admirativ și ar fi pus prea multe întrebări și în special una, la care el. încă nu reușise să-și răspundă : De ce a rămas Petra aici, lîngă *el ?* Numele inginerului Danielescu nu trebuia pronunțat. „In general, gîndi Matei, viața noastră, așa cum este, ni se pare foarte firească, dar apar din cînd în cînd momente ca acesta și eu însumi sînt surprins de nefirescul...“ Se foi pe șezlong ca și cînd era gata să schimbe subiectul.

— Mă ierți, Matei, am un sentiment ciudat, spuse Pop cu ochii în fundul paharului de coniac. In paradisul insulei tale am un sentiment ciudat... Poate din invidie ! Din invidie, cu siguranță ! Rîse și se uită spre el ironic, parcă provocator. Mi-a plăcut insula ta, felul în care te-ai retras. E chiar absurd să stăm noi doi aici, în mijlocul acestui paradis patriarhal, noi doi, niște... vreau să spun, niște oameni care au pierdut partida...! Da, cred am pășit pragul casei tale, am dorit să stric ceva din armonia locului.

Matei îl asculta rece, puțin disprețuitor.

— La masă, continuă Pop cu sinceritate suspectă, mi-a trecut prin cap un gînd urît : ar fi posibil să mă îndrăgostesc de femeia... de doamna Petra. Am simțit o dorință foarte puternică de a o iubi și de a i-o spune. Nu o văd frumoasă sau atrăgătoare în sensul brutal al cuvintelor și, totuși, mai mult din invidie poate... Te supără ce-ți spun ?

— Nu de loc, mă amuză ! răspunse Matei vizibil enervat. Și tăcură amîndoi crispați.

Pop fuma concentrat. In lumina înserării chipul îi era mai îmbătrînit, mîinile i se desenau în linii urîte, bolnăvicioase. Scrumul se rupea din țigară și se prăvălea printre firele ierbii. Arăta mulțumit și privea peisajul cu ochi tulburi.

Mai erau ore destule pînă în amurg dar lumina verii își potolise tăria, începea să se filtreze molcom printre copaci lăsînd umbre lungi și modelînd în aer sentimentul unei pl-cute tihne. Timpul părea că se scurge încet, cu mișcări îngreuiate, dînd senzația unei atingeri spre eternitate. Umbrele de pe pajiștea verde ale celor doi bărbați erau lungi și colțuroase și capetele li se apropiau ca într-o șușoteală intimă, plină de secrete. Matei privindu-le își schimbă dispoziția. Incrîncenarea de-o clipă îi trecu și se simți apt de generozități și de trîndăveală senină. „Adică nimic nu se reflectă exact...“ Ei trecuseră printr-un moment de iritare iar umbrele lor se îmbrățișaseră cu afecțiune pe pajiștea moale într-o frățească înțelegere. Petra trecuse ușoară printre umbrele acelea colțuroase și se risipise ca un abur de gheață. „Hei tu, Sneguroșka, la flacăra pasiunii noastre te voi topi...“ Matei rîse altfel decît se așteptase Pop și acesta pricepînd că trebuie să evite subiectul îi mai ceru un pahar de coniac. Bău puțin, după ce ridică paharul în semn de urare și-l așeză apoi cu precauție pe masă. Simțea modificarea de umoare a celuilalt și nu voia să-i cîștige simpatia. Matei, de altfel nu se aștepta la excese de tandrețe din partea lui, știa din mai vechea experiență a prieteniei lor că va urma ceva ce-l va enerva și mai tare sau în orice caz ceva de care Pop era încredințat că-l va enerva. Și cînd acesta se rezemă de spătarul șezlongului și privi departe spre cerul care se arămea treptat sub ultimele raze ale soarelui era deja pregătit. Totuși surpriza își avu efectul scontat.

— Acum vreo două luni inginerul Olariu te-a căutat pe la redacție.

— Pe mine ?

— Da. M-am gîndit dacă să-ți spun sau nu. Dar e mai bine să știi. Habar n-avea că nu mai scrii de atunci, de cînd cu procesul lui Danielescu. A fost de curînd trimis la munca de jos. După ce s-a închis șantierul din M., unde a sacrificat cîteva suflete, a ajuns muncitor într-o fabrică. Vezi, Olariu nu era meșterul Manole ! Ce construia ziua se dărîma noaptea și el construia la loc ziua, dar sacrifica excesiv și mănăstirea nu s-a ridicat. A venit la ziar să te caute !

— E curios, părea, atunci, că nici nu m-a băgat în seamă...

— Voia să te roage să intervi, voia să-ți amintești de el, eroul, despre care ai scris.Ințelegi ? Din punctul lui de vedere între voi s-a creat o complicitate... Te are la mînă...

Matei primea veștile fără să clipească. Dar pe spetezele șezlongului mîinile îi alunecau febril, o ușoară transpirație le ajuta să gliseze. Umbrele lor lungi, nesfîrșite se împleteau acum cu umbrele copacilor și un vînt subțire începuse să adie mișcînd șervetul așezat de Petra pe măsuța mică de răchită.

— Nu cred, spuse Matei într-un tîrziu. Nu cred să fie așa.

— Șantierul a fost un faliment absolut.

— Olariu poate fi o canalie dar nu un înfrînt.

— Cîtă naivitate ! făcu Pop mimînd dezamăgirea și cu ton pedagogic reluă. Poate fi și o canalie și un înfrînt. Arată însă, ca un erou tipic ! Eu invidiez tipicitatea asta ! O tipicitate pură. Atribut al sfințeniei, desigur. Olariu e un sfînt. In felul lui ! Subliniez, în felul lui ! Am înțeles de ce tu, care ai fost acolo pe șantier, la fața locului, ai rămas impresionat. Imaginile din cărți, din ziare, imaginile confecționate de noi în birourile redacției ți-au părut reproduse de viață într-un mod suprinzător. Ce vrei ! Sîntem firi impresionabile ! Rîdea satisfăcut și-l privea cu atenție.

Matei avea mîinile moi, neputincioase, nu reușea să le mai ridice de pe marginea șezlongului ca să bea puțin pentru a-și regăsi calmul. Il asculta pe Pop enervat de ironia care nu înobila cîtuși de puțin dialogul ci îl cobora la nivelul unor rînjete penibile. Pop nu înțelesese că are nevoie de el pentru alte scopuri decît pentru acest fals exercițiu masochist.

Acolo, „la fața locului“, fusese Olariu și împotriva lui inginerul Pascal Danielescu, un ins prea subțire, prea spiritualizat ca să reziste. Nu avea șanse. Asta refuzau toți să înțeleagă și refuza, în crizele de vinovăție, el însuși.

Acolo, pe platforma de la M. nu exista decît o baracă de scînduri fără lumină electrică, încălzită cu un godin vechi sprijinit pe cărămizi — o baracă din cele mai sărăcăcioase și cu un aspect foarte mizer. Mai era celebrul inginer Olariu, supranumit Constructorul. Ridicase două combinate pe pămîntul sterp al cîmpiei și devenise eroul marilor reportaje. Stătea la o masă de lucru acoperită cu cîteva coli mari de hîrtie. Ochiul lui Matei, de fost student la politehnică, putea descifra în ele planurile de construcție ale celui de al treilea combinat. Inginerul lucra cu un fanatism care ar fi impresionat și o piatră. Totul părea căzut într-o dezordine creatoare. Altăuri de el, în picioare plimbîndu-se calm era Pascal Danielescu, cu aerul lui de solist la filarmonică, îmbrăcat cu grijă și mirosind a lavandă fină, discretă, inginer de modă veche, apreciat pentru calmul și rafinamentul lui profesional. Dar Matei, venit acolo să descrie începerea lucrărilor, măsurîndu-l bine se gîndise că nu va face purici. Și într-adevăr nu făcuse. Avusese grijă și el de asta.

— Un sfînt șchiop ! spuse Pop. Puritatea energiei lui lovește direct în miezul egoismului meu mic-burghez, în comoditatea mea de intelectual melancolic. Iți face poftă să te sacrifici !

Matei îl vedea pe Olariu stînd la masa aceea în baracă : un trup masiv, clădit cu neglijență, umerii și coapsele late, pieptul bombat și gîtul gros. Un pulover ponosit se întrezărea sub un loden de mult uzat, aruncat pe spate. O șapcă de stofă cadrilată, plină de pete de ulei, zăcea lîngă planurile șantierului, pe masă în apropierea mîinilor mari, cărnoase, cu degete scurte ale inginerului care se agitau, continuu. Cînd se ridicase urmîndu-și aprinsa conversație cu Danielescu, Matei observase că trupul masiv al eroului se sprijinea pe un singur picior sănătos, celălalt beteag de la genunchi în jos îi împiedica mișcările. Olariu mergea prin hîrtoapele șantierului șonticăit, bălăbănindu-și mult brațele ca pentru a-și lua avînt într-un salt de proporții.

— N-am văzut un tip mai cu chef să umilească ! continuă Pop. Avea el chestia asta diabolică, nu-i așa ? Ii plăcea să umilească ! Am mai văzut din ăștia ! Se fac eroi numai ca să poată de la înălțimea faptelor mari să poată umili.

Matei se întoarse cu fața spre colector. Pop luă tăcerea lui ca o aprobare și reluă cu același ton ironic :

— Omul acesta mi-a amintit de un personaj dintr-un film idiot : un pitic, chinuit de propria lui infirmitate, se specializează în prepararea otrăvurilor fine, cu efect fulgerător și ucide pe cei perfect sănătoși.

Pop rîse înfundat cu ochii puțin închiși.

Matei, reporter venit pe șantier, descoperise însă în Olariu, cu un entuziasm candid, eroul tipic, în fața căruia avea de mult dorința să se închine. Constructorul ! Spiritul de sacrificiu, constituția robustă, duritatea sentimentală, fanatismul sec, brutal ale lui Olariu creau chiar și din infirmitatea lui o calitate, mai bine spus, împăinjenea portretul cu un mister atrăgător. Scrisese de multe ori despre „eroii zilelor noastre“ dar fusese nevoit să adauge figurilor lor cam banale trăsături inventate pentru a intra în canoanele genului publicistic. De data aceasta realitatea depășea așteptările. Il copleșea. Olariu era „o forță a naturii“ și în fața lui trăise pentru prima dată un entuziasm adevărat, fără să apeleze la autosugestie.

— In schimb, spuse surescitat, ca și cînd verva lui Pop trebuia contracarată, puțin supărat și cu o intenție nemărturisită de a-și construi cu temei și cu atenție justificarea, în schimb Danielescu era un sclivisit, un tip de statură plăpîndă, cu un zîmbet subțire și cu o vorbă domoală, plăcut muzicală. Rostea cuvintele corect, pedant. Imi făcea silă aerul lui desuet, aerul lui „dinainte de război“. Iți venea să-l dai afară de pe șantier. N-avea ce căuta acolo !

Pop se întoarse spre el brusc :

— Intr-un fel l-ai și dat...

— Eu ?... Nu înțeleg ce ai cu mine ! La urma urmei atunci mi-ai luat apărarea...

— Ți-am luat apărarea pentru că nu mai era nimic de făcut.

— Și...

— Și observ că te-ai retras aici ca să uiți...

— Sau ca să nu uit...

— Tocmai voiam să adaug.

— După părerea ta ce ar fi trebui să fac ?

— Habar n-am, Matei ! Dar trebuie să recunoști și tu că stînd aici, uitînd sau neuitînd, te-ai sustras unei pedepse !

— Retrăgîndu-mă aici m-am pedepsit !

— Nu. Dacă rămîneai... Aici nu poți greși. Aici stai. Pur și simplu stai. Singur spui ! aici nu trebuie să fiu nici bun, nici rău. Aici doar sînt.

Matei îl privi contrariat. Cuvintele lui Pop se îngrămădeau spre el cu atîta repeziciune încît nu le putea descifra sensul și trebuia să amîne orice replică pînă reușea să le pună în ordine.

— Bine, spuse și se retrase în vechile imagini ale barăcii șantierului. Pascal Danielescu stătuse în picioare rezemat de etajera cu cărți și dosare și încercase să-i explice lui Olariu, care moșmondea la planurile lui, absurditatea deschiderii șantierului. Matei nu fusese în stare să creadă că adevărul este de partea omului sclivisit și nu de partea celui ce reprezenta atît de bine elanul constructiv al revoluției. „De ce adevărul să îmbrace o haină atît de neconvingătoare ?“ Il cunoștea pe Danielescu de cînd lua lecții de pian cu doamna Clara. Știa mediul în care trăia, casa cu fast burghez, familia pretențioasă, La ei se vorbea franțuzește, se făcea muzică. In ultimul timp o duceau mai prost dar ifosele...

Iși aminti cum intrase pe ușa barăcii și se prezentase cu emfază și cum cei doi, aflați în plină dispută abia, dăduseră din cap în semn de salut. Inăuntru era o zăpușeală nesănătoasă și un miros acru de transpirație. Doar Danielescu iradia curățenie — un bondar rătăcit prin gunoaie — cu hainele lui închise și cămașa albă, imaculată, cu aerul lui igienic și vagul parfum de lavandă. De ce i se păruse neconvingătoare demonstrația lui, se întreba Matei a mia oară. Realitatea aceea pe care o confecționau ei în birourile redacției, nu-i permitea să creadă în inginerul Pascal Danielescu, grațios, rafinat și blînd în gesturi ca un bunic din alte vremuri. Conform acestei realități adevărul era de partea lui Olariu care repeta necontenit la toate argumentele tehnice și morale întinse de Danielescu în fața lui, peste planurile haotice ale șantierului„ Ba se poate ! Ba se poate !“ Cuvintele se legaseră, formaseră un corp comun : basepoate, suflînd peste frazele elegante, cizelate ale celuilalt o pală de vînt rece și sănătos, spulberîndu-le.

Lui îi plăcuse Olariu tocmai pentru nepăsarea cu care respingea obiecțiile lui Danielescu. Se ridicase la un moment dat în picioare pocnind cu palmele în masă și rostise enervat : „Eu deschid șantierul, tovarășe Danielescu, cu voia sau fără voia dumitale ! Au mai venit și alții la mine cînd am început combinatul siderurgic să-mi spună că e o aventură, că nu se poate, că așa și pe dincolo... Și s-a putut. S-a putut. Orice se poate ! Ideea e grozavă și eu o fac. Pe răspunderea mea o fac și nu mă va împiedica nimeni. Ai să faci referat negativ la minister, ai să faci memoriu la Comitetul Central și eu o să mă duc și o să demonstrez cum se poate. O să spun numai atît : țara are nevoie de asta și eu o fac !Ințelege, fii rezonabil ! Dacă vreau nu-mi stă nimeni în cale !“ Dar Danielescu intervenise cu vocea lui moale : „Tocmai de aceea încerc pe dumneata să te conving. Știu, dacă vrei, o să deschizi șantierul cu sau fără voia mea. Există, însă, un risc ! Un risc imens !“ și Olariu s-a întors spre el cu fața luminată de o bucurie frenetică : „Imi place să risc !“ a spus. Matei și-l amintea agitat, asudat, cu privirea aprinsă de febră, oprit lîngă fereastra barăcii prin care se vedea peisajul arid al viitorului șantier. Era înalt, viguros, cu părul răvășit, cu hainele slinoase atîrnînd pe el ca vai de lume. Avea solemnitate și forță. O forță nenaturală care îi plăcuse de moarte reporterului. „Dumneata mă cunoști îi mai spuse lui Danielescu, sînt prea ambițios și încăpățînat, n-am făcut niciodată decît lucruri riscante ! Dar le-am făcut. Nu vreau să te jignesc, totuși trebuie să-ți atrag atenția asupra unui lucru important, terorizat de o prudență mic-burgheză nu ai întreprins decît construcții mediocre, cuminți. Ai dreptate, pornesc la o treabă foarte riscantă !

(continuare în pag. 10)

(fragment din romanul ÎNTOARCEREA LUI PASCAL)

SFÎNTUL ȘCHIOP

(urmare din pag. 9)

N-am făcut niciodată altfel !" „Asta este și rațiunea pentru care pornești la ea", spusese Danielescu pășind domol prin încăpere, atins de cuvintele lui Olariu. „Mă tem, continuă, că nu scopul construcției te entuziasmează ci șansa pe care ea ți-o oferă de a lupta cu greutăți evidente, dorința dumitale de a face ceea ce nimeni nu se încumetă să facă. Principiile dumitale comuniste îți dau dreptul la această aventură ?" „Nu te lega de principiile mele comuniste !" „Nu mă leg. Apelez la ele. Sînt sigur că ele mă pot ajuta să te conving. Trebuie să abandonezi lucrul !" „N-ai simțit niciodată dorința de a îndrăzni ?" întrebase Olariu strîmbîndu-se cu o ostilitate neascunsă. Danielescu zîmbise moale. Își pusese amîndouă mîinile în buzunarele pantalonilor de stofă fină și oprindu-se din mersul lui domol se adresase lui Matei ca unui vechi prieten : „Inginerul Olariu ține foarte mult să mă umilească. De multe ori m-a îndemnat să mă rușinez de lipsa mea de îndrăzneală, numindu-mă în toate felurile. Spune despre mine că sînt un inginer virtual, adică ceva ce ar putea fi dar nu este. Ori tocmai asta m-a determinat să uit defectul lui cel mai important : fiind un inginer remarcabil este și cel care are pe conștiință cele mai grave eșecuri ale altora, ca să nu spun de-a dreptul cele mai multe victime. Și numărul lor va crește cu cît, îmbătrînind, se simte dator să-și uite eșecurile și să-și amintească numai izbînzile. De aceea, cred, oameni ca mine, excesiv de prudenți sînt necesari pe lume numai pentru a tempera pasiunea riscurilor atît de năvalnică la oameni cum este inginerul Olariu, sinucigași în fiecare cilpă a vieții lor și indiferenți la ce se întîmplă cu ceilalți". Vorbea de parcă Olariu n-ar fi fost de față și Matei se enervase. Tactica lui Danielescu i se părea penibilă.

Olariu, care rămăsese în prag, era cel pe care voia să mizeze. In preajma lui simțea nevoia să riște și el la rîndul lui ; fără să analizeze argumentele lui Danielescu pornea în bătălie de partea lui Olariu. Acesta șonticăise doi pași înapoi spre masă și vărîndu-și degetul arătător în cămașa imaculată a adversarului spusese răstit dar convingător : „Pascal Danielescu, nimic nu se clădește fără sacrificii !" „Știu, răspunsese acesta, și mai știu că te sacrifici chiar pe dumneata. Ai ajuns la patruzeci de ani fără familie, fără casă, tîrîndu-ți o valiză din șantier în șantier". Olariu pornise din nou spre fereastră, privise de acolo platoul neted pe care se agitau topometrii și spre surprindea lor, rostise calm cu cea mai duioasă voce : „N-ai să mă împiedici să construiesc aici, n-ai să mă împiedici dumneata să-mi mult valiza aici..." „Am să fac totul ca să te împiedic, îl întrerupse Danielescu. De data asta nu ai nici o șansă să duci pînă la capăt ceea ce ți-ai pus în gînd, de data asta sacrificiile sînt inutile ! Inutile ! N-ai utilajele necesare, iar concepția tehnică a șantierului e complet greșită. Greșită !" Repetă de cîteva ori cuvîntul ca să se încredințeze că a fost auzit și pe deplin înțeles. Dar celălalt auzise și nu mai voia să mai discute. De aceea spusese pe picior de plecare : „Să nu mă sabotezi, Danielescule ! Nu uita... Am fost trimis aici să construiesc. Imi fac datoria ! N-o să mă împiedic de dumneata dacă vreau să încep lucrul. Nu mă aventurez, cum spui, ci îmi fac datoria ! Sarcinile de partid nu sînt aventuri !" Și trîntise ușa, încă neștiind ce carieră vor face cuvintele lui, dar perfect convins de dreptatea curajului său.

— Emoțiile, la naiba, emoțiile m-au nenorocit, hohoti Matei răsucindu-se spre Pop cu tot trupul aplecat înainte. Olariu m-a emoționat, zău, Pop, avea ceva sfînt în el. Vorba ta, ceva sfînt. Numai te uitai la el și aveai reportajul scris întins pe toată pagina. Stîrnea duhul exaltării.

Pop nu-i dădea atenție. Fuma încet și-l privea cercetător. Lăsa impresia că se retrage din discuție, nu mai vrea să participe la nimic, pradă plăcutei imagini a livezii, a înserării, a umbrelor lor lungi așternute pe covorul de iarbă. Matei se înfierbîntase și nu mai observa starea trîndavă a oaspetelui său.

— Auzi, Pop, de cîte ori mă gîndesc la lucrurile astea mă cuprinde o panică organică. Tot trupul îmi intră în alarmă. Mi-e frică. Din ziua cînd toți colegii de redacție m-au felicitat ipocriți pentru reportaj, știind bine că Danielescu a înfundat pușcăria din pricina asta. Simt nevoia de a mă ruga. O disperare cum să-ți spun, fizică. Parcă aștept să mi se întîmple ceva urît, să fiu pedepsit groaznic. Mă întorc cu gîndul la locul „crimei" ca să scap. Te-ai întrebat vreodată de ce criminalii se întorc la locul crimei ? O fac în speranța că nimic nu s-a întîmplat, vor să găsească acolo lucrurile așa cum erau înainte de gestul lor necugetat. Așa cred eu. Imi amintesc totul cu maximă minuție și simt cum în vene îmi curge un lichid diluat. Dar mărturisesc : am început să îndrăgesc starea asta de epuizare, de frică. Are o voluptate ciudată.

— Orice devine o plăcere din exercițiu, spuse Pop, mîngîind muchia mesei cu degetele galbene, tremurînde. Cînd eram copil am dat foc pătulului și vîlvătaia m-a cuprins înăuntru. L-am auzit pe bunicu-meu țipînd prin curte, chemînd ajutoare, înjurînd și amenințînd pe cel care făcuse „porcăria" și am intrat în panica de care zici. Nu știam ce să fac, să ies, să înfrunt mînia lui sau să rămîn acolo și să ard odată cu pătulul. Imaginează-ți, am ales a doua variantă. M-am chircit jos în mijlocul flăcărilor care mă dogoreau și mi-am așteptat sfîrșitul numai de frică să nu-mi recunosc public vina și să-mi primesc pedeapsa. Mă autopedepseam de frică... M-a salvat unchiu-meu care a intrat în flăcări și m-a găsit întins într-o stare de nesimțire. Eram electrizat de teamă și cuprins de o neobișnuită beție a fricii. Afară n-am spus nimic, n-am recunoscut nimic. Mă retrăgeam adesea în locuri ferite și-mi imaginam ce ar face ei dacă ar afla adevăratul făptaș și făceam asta numai ca să retrăiesc panica aceea absurdă. Omul este prevăzut cu o minunată capacitate de a transforma chinul în voluptate.

Iși apleacă trupul înainte greoi. Povestea cu simplitate, abandonînd ironia și lui Matei cuvintele îi sunau fals. Pop ridică ochii și privi în treacăt spre colector.

— Masochism, spuse sec și își reluă paharul din care uitase să mai bea.

Matei ar mai fi vrut să continue discuția dar îl cuprinsese și pe el oboseala. Pop îi spusese o poveste minunată. „Deci nu sînt singurul..."

Din casă se auziră bătăile ceasului și Petra ieși cu o tavă mare în brațe plină de fructe. Inaintă spre ei fără să-i privească, avea un pas domol și sigur și o nepăsare rece. Dincolo de gesturile ei rituale se întrezărea parcă licărirea unei vieți închise, ferecate. Cei doi se priviră brusc ostil. Pop clipi repede din pleoapele lui ostenite și Matei simți că el e stăpînul. Foșnetul ușor al pașilor de femeie se stinse și rămaseră din nou singuri, uniți într-o emoție comună.

Amurgul coborîse pe nesimțite și zgomotele mici ale curții, adierea vîntului, culorile împurpurate ale fructelor din paner readuseră tihna binecuvîntată. Pop își mîngîie tîmplele albite :

— Tu nu meriți locul acesta, spuse. Nici eu. Nu facem parte dintre oamenii buni și pedeapsa trebuia să ne atingă fără ca noi s-o rîvnim. Dacă am vrut-o, e ca și cum ne-am fi ferit de ea. La un singur lucru te-ai pedepsit venind aici: te-ai lăsat să tînjești după complicitatea cu cei din cercul de care îmi vorbeai odată. Și de aceea mă întreb, prietene, care va fi viitorul tău ?

cartea străină

de Constantin PRICOP

două romane



Zofia Romanowicz[1] încearcă să arate atmosfera captivității. Este vorba despre o închisoare de femei, în Polonia, în timpul celui de-al doilea război. Femeile n-au participat la luptă decît prin mici acțiuni în rezistență, însă în economia cărții nu lupta conta ci drama — simțind peste tot spaima, primejdia. Pentru micul grup de arestate captivitatea devine o altă lume unde relațiile de pînă atunci se schimbă, cum e și firesc, în asemenea condiții. Dar o anumită axiologie se păstrează, valorile sînt susținute prin grija de a-și conserva condiția, fiindcă astfel puteau să aspire la ce era înainte, la libertate, la condiția de om liber, O profesoară de literatură este arestată pentru că participase, după închiderea școlilor, la organizarea unor cursuri ilegale. In captivitate întîlnește și foste eleve. Diferențe nu mai există, elevii și profesorii, săracii și bogații sînt egali cînd lipsește libertatea .Prilejul este potrivit pentru precizarea unei întregi „galerii", capabilă să arate tipuri. Insă grija pentru construcția tipurilor face ca drama propriu-zisă să devină aproape invizibilă, să nu aibă decît un rol de „fundal". Femeile apar cu „obiceiurile" lor de zi cu zi, îngroșate oarecum grotesc de situație Dar ar fi trebuit să se simtă acea infinită mutație care e lipsa libertății. Ea poate apare în gestiurile cele mai mici și s-ar fi putut exprima prin trăirile cele mai obișnuite. Zofia Romanowicz și-a dorit o tragedie mai „cuprinzătoare" ceea ce, din punct de vedere literar devine o perspectivă mai greu de ajuns. Una din femei, fosta sa elevă, Misia, se îndrăgostește de un tînăr soldat neamț. Iubirea e desigur „tragică" însă tocmai acest tragism pare căutat și confecționat. Nu s-ar putea spune că romanul este greșit conceput din cauza unor situații prea pitorești. Niciodată pitorescu nu e evident cu adevărat decît atunci cînd apare în texte fără valoare. Insă peste evenimentele dramatice discursul narativ pare să aducă în permanență, un vag ton de melodramă. Iubirea Misei este o iubire condamnată cum sînt condamnate și femeile — la moarte. Destinul e implacabil și realitatea de neschimbat, așa cum o știau. Adîncurile ființei vor fi fost răscolite de această obsesie, care nu poate fi confundată cu o vagă tristețe. Nu evenimentul propriu-zis (care ar putea fi real) ar fi trebuit să conteze, ci urma pe care el o lasă în acea zonă inefabilă a ființei pe care doar arta poate să o atingă. *Tricoul albastru* este o lectură atractivă, chiar dacă nu reușește să-și prelungească efectul mai departe. Multe din „legile" genului sînt respectate, în măsura în care s-ar putea vorbi de anumite legi ,ale unui anumit tip de roman. Cartea poate fi citită astfel — cu toate că, din păcate, respectarea unor legi nu este de ajuns, în literatură. Desigur că există și carți mai importante ; dar cele cum este *Tricoul albastru* ajung de multe ori mai repede în conștiința cititorilor și de aceea nu trebuiesc nici ele neglijate. Și faptul se întîmplă nu doar la noi — la apariția în Franța romanul a fost semnalat în cîteva reviste literare de prestigiu.

O carte cum este cea a lui Hermann Kant este un bun prilej de a privi literatura dincolo de textul propriu-zis, adică dincolo de necesara abordare a „criticii imanente". De ce s-ar ivi prilejul cu acest volum și nu cu altul, s-ar putea pune întrebarea. Explicațiile sînt mai multe și motivele ar putea fi acuzate și ele a fi „extraliterare". *Nu vreau să fiu ministru !*[2] este un roman care conține o realitate, în linii mari, asemănătoare celei de la noi. Firește că fiecare țară socialistă are un drum al ei de dezvoltare. O anumită perioadă și multe din realitățile de astăzi par însă identice. Nu pot fi neglijate tradițiile diferite de cultură și diferențele de „temperament" ; tocmai aceste diferențe fac mai ispititoare compararea romanului de față cu cărțile asemănătoare de la noi. Chiar dacă articolul acesta nu va fi unul comparativ, relevarea specificului cărții poate fi profitabilă în sensul unei comparații. Hermann Kant este ce poate fi mai departe de un scriitor retras în „turnul de fildeș" — dacă există într-adevăr asemenea scriitori. Tematic romanul e ostentativ „popular", frecventează mediile sociale dintr-o optică dezinvoltă care este, sau ar trebui să fie, cea a omului obișnuit — onest, consecvent, integru, dar obișnuit. Nu e nicăieri vreo obsesie a genialității sau a vreunui abis existențial. O linie de mijloc este anume aleasă și menținută, dar romanul nu este lipsit de atractivitatea lecturii. David Groth nu are nimic din calitățile care pot face un personaj pitoresc, însă evoluția sa devine ea însăși atractivă. Dincolo de obișnuitele „momente" ale unei construcții epice, „evoluția" devine mai puțin una a personajului cît una a evenimentelor. Cele două nivele se întretaie — într-o singură zi, în care Groth meditează la neobișnuita sa propunere în funcția de ministru și la consecințele acesteia, au loc rememorările care prezintă întreaga sa devenire. Esențială este dezvoltarea simultană a personajului și a suprafeței sociale căreia îi aparține. Iată, pe scurt, ce apare în primul plan al lecturii. David Groth intră în redacția *Neue Berliner Rundschau* cu umila funcție de curier, imediat după război, în 1945. Cu timpul în cadrul aceleiași redacții parcurge toate etapele pînă la funcția de redactor șef. Propunerea postului de ministru îl face să-și dea seama că era mult prea legat de revista prin care trăise o viață, pentru a o putea părăsi. Aminteam mai sus că romanul nu este în nici un fel vreo obsesie a unei crize de personalitate sau a unor violente relații sociale. David Groth nu devine ziarist datorită unor nemaipomenite impulsuri ale vocației, ci mai mult unei întîmplări. Iar redacția e un colectiv „de muncă" așa cum este oricare altul. Cartea, dincolo de evenimentele pe care le relatează e și o cercetare a unui anumit tip de relații : cele ale unui individ într-o societate restrînsă. Distincția sociologică o facem pentru a preciza planurile și direcțiile dinamice ale cărții. Este vorba de un tip narativ simptomatic, de a „numi" printr-un număr limitat de conexiuni (aici cele ale lui Groth cu cei din redacție sau care au legături cu ea) o întreagă societate. Nu este vorba de un joc al simbolurilor, cum ar putea să pară, joc ce-ar ascunde în puținele personaje ale cărții întreaga lume. Explicația ar fi prea simplă și nu s-ar potrivi decît unei cărți evident teziste. Insă Hermann Kant, dacă declară vreo teză atunci aceasta e cea a unei concepții, — a „filosofiei vieții" — voit simplificată, ignorată aproape. Aparențele ar îndrepta spre o generală dezinvoltură, spre o ușurință deconcertantă a descifrării sensurilor. Toate ar trebui să fie firești. războiul s-a sfîrșit, greutățile nu-l sperie pe un tînăr cu „origine sănătoasă", în fața afirmării sale nu stă nimic, ba chiar soarta îl ajută (ca și pe alții, în roman), relațiile cu femeile sînt simple și rapide, fără complicații dar și fără nici o urmă de imoralitate, chiar soția sa are înainte de a se căsători o aventură ieftină și banală, etc., etc.... Cele relatate în roman ar putea fi rezumate și așa, dînd prilej unora să considere cartea ca o înșiruire de fapte nesemnificative. Însă această „nesemnificativitate" programată ascunde o anumită tragedie, o succesiune de traume pentru care fiecare falsă indiferență poate ascunde o renunțare. Înaintea războiului David Groth este prigonit pentru prenumele său, de origine semită. Tatăl i-l dăduse în amintirea patronului la care lucrase și, într-un fel, îl ajutase. Datorită unei nefericite conjuncturi tatăl ajunge să se sinucidă, după un accident care-l lasă infirm. Rememorarea acelei perioade e făcută fără nici un fel de patetism. Totul pare a fi „normal", firesc. Dincolo de dramă e vizibil un principiu perpetuat în fiecare pagină și pe care, de altfel, autorul îl declară în „motto"-ul din Heinrich Heine : „Prezentul este, în acest / moment, lucrul cel mai important / și tema... / este de așa natură / încît, a scrie mai / departe, depinde, / în orice caz, de el". Hermann Kant este un scriitor angajat, pentru a reveni la afirmațiile de la început. Angajat pentru că, într-o țară socialistă scrie despre realitățile țării sale. Însă și pentru continua grijă față de uman, de o dreptate care a existat dintotdeauna. Tonul ironic, detașarea, nu sînt lipsă de participare, ci o mai bună ocazie de a „evita" contrastele prea mari, de a aplana conflictele unei perioade — arătîndu-le în același timp. În multe cărți care s-au referit la această perioadă conflictele pe care le aminteam erau ocazia de a transforma evenimentele în dramatice — dar uneori și tendențioase — contorsiuni. Pentru Hermann Kant toate acestea există, însă tonul său pare mai mult unul de acceptare. Și pentru că cele două planuri se desfășoară paralel, este o înțelegere simultană a omului și a istoriei. S-ar putea ca dincolo de litera acestei cărți mulți să nu mai găsească nimic, însă tonul ei conține totdeauna și un ecou sigur. O perioadă importantă din istoria unor țări și chiar a lumii este parcursă în textul cărții. Cine s-ar mira de dezinvoltura ei, ar putea să nu descifreze pe lîngă istorie și o „emanație" umană discretă, așa cum este în realitate, a unei largi sensibilități alături de care stă, în permanență, luciditatea care apără. David Groth nu trece, în fapt, dintr-o perioadă a istoriei în alta, ci trăiește mereu prezentul printr-o înțelegere a celor ce au fost și o speranță continuă pentru ce va fi. Și pentru că viitorul îi aparține, înseamnă că trebuie să și-l facă cu propriile mîini. Tragediile, atunci cînd sînt înțelese, pot deveni, astfel, optimiste.

[1] Zofia Romanowicz, **Tricoul albastru**, în românește de Alexandru Baciu, Ed. Albatros, București, 1973.

[2] Hermann Kant, **Nu vreau să fiu ministru !**, Roman, în românește de Elena Andrei și I. M. Ștefan, cuvînt înainte și note de I. M. Ștefan, ed. Univers, București, 1973.

respectabilitate

Intîlnim tot mai rar în critica lucrării de artă intențiile demolatoare, au dispărut rețetele, nu încă aprecierile acre, drapate fastuos în citate, dar și acestea din ce în ce mai anemice, în schimb, se instalează tot mai scrobit în fotoliu un soi de critică cu percuție înșelătoare. Omologarea loviturilor pe aceste panouri devine o operațiune anevoioasă. Moda e nouă, nu e nici măcar preluată din timpuri revolute, cum se întîmplă în moda vestimentară. Pentru că tradiția criticii românești păstrează, în avangarda ei de justețe și de notorietate, amintirea unor personalități integre. Francisc Șirato, Nicolae Tonitza, pentru a-i aminti pe cei care au vorbit despre pictură dinăuntrul ei, apoi G. Oprescu, Petru Comarnescu, Eugen Schileru, spirite distinse, apropiate metodic dar și pasionat de pictură, care prin scrierile și prin cuvîntul lor au dat, pînă mai ieri, un ton de franchețe demersului critic. Parcurgem paginile acestei critici și încercăm un sentiment de siguranță și de valabilitate. Decurgînd, firește, din seriozitatea specialistului calificat. Cronicele lui Tonitza la seria de expoziții magistrale care au îmbogățit peisajul plastic românesc dintre cele două războaie, diagnostice exacte și captivante în redactarea lor rafinată, disocierile elegante ale lui Șirato, pasiunea lui Comarnescu pentru promovarea artei naționale rămîn deocamdată gesturi unice. Actul critic trebuie să-și revendice menirea din conduita generală a individului. Dacă nu cumva supralicităm rolul criticii, dacă îi rezervăm acesteia locul ce-l merită, cu justețe, în medierea artist-public, atunci calitatea dominantă a persoanei, a personalității care se îndeletnicește cu lămurirea raporturilor dintre opera de artă și privitor trebuie să fie respectabilitatea, dar nu acea respectabilitate anchilozată, scrobită, comodă, ci una vitală și eficace. E bine, poate, atunci cînd judecăm competența celui care oficiază actul critic, să ne întrebăm dacă acesta se respectă, mai întîi, pe sine — condiție a rostirii adevărului — și apoi dacă este capabil să înțeleagă sensurile specifice ale artei naționale, deci să le respecte pe acestea, în vecinătatea celorlalte arte cu care vine în contact și cu care contribuie la structurarea unui ansamblu universal. Dar nu e ușor de făcut această operație de detectare a respectabilității ; cel suspectat de impostură se poate mișca cu multă ușurință în spatele unui lexic abil, uzînd adesea de calchieri verbale și culturale zornăitoare (deși, iată, chiar aici ar exista un prim indiciu al imposturii, în limbajul acesta golit), și apoi, arta ultimei jumătăți de secol, mai cu seamă cea a ultimilor zece ani, este o platformă de pe care își pot lua zborul cele mai sclipitoare concluzii... După paravanul terminologic se pot obține cele mai briliante artificii.

Tentația citatelor, a trimiterilor frapante, mi se pare a fi modul cel mai spectaculos de a ocoli adevărul despre pictura care se face azi, la noi. Există — ne dăm seama deocamdată din urmărirea cronicilor de specialitate — un fel de critică elitară, menită a-și etala virtuțile de dragul virtuților, fără a spune pe nume picturii care se face acum, aici. Oricît am încerca să găsim picturii noastre contemporane o motivație externă și, să recunoaștem, de cele mai multe ori așa facem, arta ce se făurește aici, acum este românească, ea reflectă respirația noastră în acest sfîrșit de secol. Ceva, o cîtime din această imensă producție ne aparține, numai nouă, n-o luăm de niciunde, nu se mai repetă nicăieri. Să-i spunem acestei cîtimi pe nume, s-o numim. Acesta, este, credem, marele rost al criticii. Texte splendide oficiază diverse vernisaje, artistul, se spune, este om al acestui mediu, al acestui pămînt, aceasta reiese cu prisosință din cele scrise, cînd însă e vorba de arta sa, sînt invocați cu o sîrguință dezarmantă nume sunătoare ale artei universale. Ce se urmărește, epatarea noastră cu eclatantele cunoștințe ale criticului, devalorizarea subtilă a expozantului, ocolirea, pur și simplu, a adevărului, a deciziei ?

Val GHEORGHIU

crochiu

eseu



eminescu: nostalgia stărilor apolinice (II)

de Const. CIOPRAGA

Nefiind un poet al amănuntului pitoresc, ci unul de tip reflexiv, purtător de idei, la Eminescu (notează G. Călinescu) universul e „materia în veșnică alcătuire" iar natura „o ființă metafizică". *(Opera lui Mihai Eminescu*, ed. 1970, p. 247). Convertirea spațiului trăit, a peisajului și lucrurilor, într-un spațiu interior, devine fenomen curent. Ce vrea să spună mai clar aceasta? La poetul codrului și al mării, spațiul concret, vizibil, își prelungește și amplifică sensurile în fantastice oglinzi interioare. Poetul e în aceeași măsură în Natură, în Univers, în proporția în care acestea se convertesc în componente ale sufletului. Cu toate că implicat în natură, el își ia, detașîndu-se prin reflecție, o *distanță interioară*, de unde (ca în *Adio)* pendularea de la *Eu* la *Non-eu*, generatoare de lirism-meditativ: „Și dacă luna bate-n lunci / Și tremură pe lacuri, / Totuși îmi pare că de-atunci / Sînt veacuri..." Aici, fascinația, iluzionarea și „obiectivitatea" merg laolaltă, sugerînd o relativizare a tuturor lucrurilor în raport cu eternul. Fiindcă focul, fenomen de maximă concentrare, polarizează în direcția imediatului, el e un principiu mai puțin adecvat sensibilității eminesciene, orientată hotărît, spre infinit.

III

Un poet de tip liric-reflexiv cum este Eminescu, preferă ca acompaniament al meditațiilor sale *curgerea lină* a izvorului ori *mișcătoarea mărilor singurătate;* forța unui poet de tip dionisiac, emanație a pirosferei, se consumă spectaculos în combustia grăbită. Viziunile unuia sînt alcătuite liniar, geometric, din *succesiuni* orientate spre cosmic, într-un efort demiurgic de *reorganizare* armonică; ale celuilalt sînt *descărcările* unui febricitant, într-o tensiune apropiată delirului, cu fulgere și lavă, îmbulzindu-se, dispersîndu-se radiar în toate direcțiile. Elanul focului, ardența, scînteile care anunță începuturile mișcării, preludiul metamorfozelor, definesc psihologic vîrsta copilăriei, ritmurile alerte. Tumultuosul îmbătrînit va fi, inevitabil, un vulcan stins. Ne-o spune magistral, straniul T. S. Eliot, într-un poem celebru, *Gerontion*, văzînd în prezentul imediat singura realitate, restul fiind absență:

„Iată-mă — un moșneag într-o lună secătuită, / (Imi citește un copil) așteptînd ploaia. / N-am fost niciodată la porțile înfierbîntate / Nici n-am luptat sub ploile fierbinți..."

Lunarul și acvaticul au la romanticul român temperatura prezentului imediat sau se înscriu prin *detemporalizare* într-un prezent etern. Dar focul? Numai fervoarea erotică juvenilă se exteriorizează prin *flăcări* sau aprinde un hiperbolic *acean de foc (Amorul unei marmure, Venere și Madonă)*, emoția și cuvîntul ivindu-se concomitent, ca la Petrarca sau în sonetele lui Shakespeare. Confesiunea din *Sara pe deal* are inițial un aer spontan: *„Sufletul meu arde-n iubire ca para"*. Euforia pare a ține de un elan aproape irațional, pentru ca în continuare starea de sublim să fie privită lucid. „Focul" (la Racine: *flamme)* s-a transformat în obiect de meditație: „Astfel de noapte bogată, / *Cine pe ea n-ar da viața lui toată?"* Ulterior, idolul va deveni o ființă *fără suflet, fără foc*, și în consecință, cuvîntul, raportîndu-se la o *ante-existență*, nu mai sugerează arderea. Stării de ardență i se substituie *cogito*-ul, reculegere. Pentru mai multă claritate, în delimitarea celor două stări, să recurgem la o analogie. Despre opiumul lui Edgar Poe s-a spus că e un *opium imaginat*: „imaginat înainte, reimaginat după, niciodată scris în același timp" (Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, 1961. p. 146). De cele mai multe ori, erotica eminesciană, — păstrînd desigur nuanțele — apare fie la modul *retrospectiv*, fie ca viziune *ipotetică*, astfel că focul nu mai are decît o simnificație emblematică. A devenit un simbol, nu departe de baudelaireanul *feu clair qui remplit les espaces limpides*, principiu purificat *dans l'air supérieur* (Elévation). Angelicul și demonicul se situează la egală distanță de un asemenea foc de crepuscul, opus ca intensitate focului-voluptate al începutului. „Te vedeam cu a mea minte" — sună un vers decupat dintr-o postumă (Basmul ce i l-aș spune ei), ilustrînd în ce măsură focului i se suprapune o imagine spiritualizată: *una cosa mentale*. Nu poetul, ci *iubita* din *Replici*, superb poem din 1869, cu frăgezimi petrarchiste traduce sub vălul cochetăriei un influx al focului. Infinitul se confundă cu finitul, celestul cu pămîntescul:

POETUL

Tu ești o undă, eu sînt o zare, / Eu sînt un țărmur, tu ești o mare, / Tu ești o noapte, eu sînt o stea — / iubita mea.

IUBITA

Iți par o noapte, îți par o taină / Muiată-n pala a umbrei haină, / Iți par un cîntec sublim încet — / Iubit poet? / O, tot ce-i mistic, iubite barde, / In acest suflet ce ție-ți arde, / Nimica nu e, nimic al meu — / E tot al tău".

Tîrziu, într-o *Odă* (în metru antic), pretext de evaziune într-un spațiu mitologic, pretext de analogii de asemenea, focul și combustia apar ca principii ale destinului. In acest caz, oda e de fapt o meditație asupra condiției umane. Selenar, abstras din contingent, mai degrabă spectator decît actor, poetul își contemplă suferința *dureros de dulce*, (aliaj paradoxal de trăsături contrarii — un *oxymaron)*, stare de amorțire existențială comunicată cu o voce aproape neutră. Vocea poetului e aici, nici vorbă, o voce a Umanității, proiectîndu-se pe un orizont de eternitate. Romanticul încearcă să-și potrivească masca unui clasic, punînd în locul tensiunii individuale o conștiință acomodată cu normele generale. Focul și Apa, care se cheamă reciproc pentru stabilirea unui echilibru, se constituie în însemne, simboluri ale unei ecuații fără soluție, ceea ce face ca tonul odei eminesciene să aibă în subtext afinități cu reacțiile modernilor de astăzi:

„Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus, / Ori ca Hercul înveninat de haina-i; / Focul meu a-l stinge nu pot cu toate / Apele mării.
De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet, / Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări... / Pot să mai renviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix?"

Gheața simbolizează un regim al insensibilității, revărsînd o teroare confuză. E un nonsens să se vorbească de *statornicia* iubirii ori de *statornicia părerilor de rău*, cînd nici astrele nu ies de sub legea morții iar focul poartă în sine germenii unui sfîrșit inexorabil. Nici o iluzie în acest sens. filozofează sceptic *cugetătorul* din *Scrisoarea I*, cu priviri dilatate, obișnuite cu vastitatea:

„Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș / Cum se-nchide ca o rană printre norii întunecoși, / Cum planeții toți îngheață și s-asvîrl rebeli în spaț..."

Astralul intră la Eminescu în categoria metaforelor obsesive, a obsesiilor tematice, relevînd prin analogii o lume în care pateticul și tragicul se „depersonalizează" prin tratare *extensivă*, în frescă. Frigiditatea extatică a Luceafărului aparține unei lumi de dincolo de bine și de rău. Distanțe astronomice atenuează ecourile stinsei iubiri:

„De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte, / Oceanul cel de gheață mi-apare înainte: / Pe bolta alburie o stea nu se arată, / Departe doară luna cea galbenă — o pată..."

IV

André Maurois așeza existența lui Shelley sub semnul apei (prima soția a acestuia și el însuși mor înecați) iar pe aceea a lui Balzac sub semnul titanismului: *Promethée ou la vie de Balzac*. In literatura română, Sadoveanu admiră deopotrivă solemnitatea munților și tihna Deltei. Blaga e cu prioritate alpin. Despre „marea întîlnire cu Muntele", poetul a lăsat, dealtminteri, o confesiune memorabilă: „Dincolo de ceea ce îmi arată, Muntele mai era firește și altceva. Muntele mai era ursul și mistrețul, ursul care, precum îmi închipuiam. putea să-ți iasă în cale la fiecare pas (...) și mistrețul albăstrui, mătăhălos (...) Muntele mai era vipera cu semn în frunte, ce stă la pîndă, arămie, prin pietrele bătute de soare, sau întunecată prin tufele de afin. Purtat de ochi și de închipuire, mă pătrundeam. cu și fără fabulație, prin toți porii, de vraja și primejdia Muntelui" *(Hronicul și cîntecul vîrstelor*, 1965, p. 56). Eminescu nu pare sedus de munții neclintiți, decît în măsura în care *(ca în Miradoniz)* ei duc spre basm, spre arhetipuri și mister. In genere, poetul nu e atent la reprezentări. ci la semnificații. Zîna Miradoniz locuiește-ntr-un palat cu „colonade" de munți. Florile, „ca arborii-s mari", fluturii, au aripi de „curcubău", pe „mîndre plaiuri" se văd cărări cu „pulbere de-argint" La sălașul alpestru al zeilor Daciei (din Memento mori) se merge pe „scări de negre stînci", împrejmuite de păduri imense:

„Și din cupe beau auroră cu de neguri albe spume, / Pe cînd mii de fluvii albe nasc în umbră și răsun..."

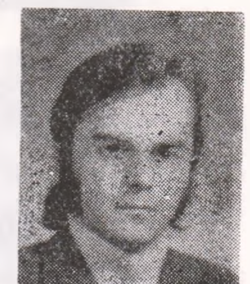
Pentru Eminescu, muntele semnifică mirificul. sublimul inaccesibil, abandonul „într-o dulce și umbroasă, viorie atmosferă". Pe „drum de nouri", Zamolxe mînă „caii lui de fulger", înfruntîndu-se cu Jupiter. natura toată participă simbolic: „munți se clatin. ceruri tremur, marea moare". Acela care vrea să dezlege *enigma vieții*, trebuie să urce spre muntele *magului călător în stele*, în locuri cu „piatră detunată", pentru a măsura de sus lumea de *văi;* frămîntatul *teatrum mundi*... In măsura în care muntele înseamnă acumulare, concentrare de forțe tainice, el este, prin verticalitate, o cale de a transcende spre firmanent și de a trăi într-un univers al miracolelor. Apa implică ideea de trecere, de desfășurare. Acvaticul fiind regimul ondulației materiei, la Eminescu izvorul, rîul și marea simbolizează o rotire în trei timpi, o metamorfoză a stadiilor existenței. Că eternitatea e o succesiune de stereotipii, repetiții în cerc închis stă mărturie *valul*, semn al mobilității perpetue: „Se pare cum că alte valuri / Cobor mereu pe-același vad, / Se pare cum că-i altă toamnă, / Ci-n veci aceleași frunze cad..." Deși apa e unduire, acompaniament muzical sau plînset cu rezonante metafizice și un principiu al stabilității tonice, acvaticul favorizează nu o dată uitarea de sine sau cel puțin acceptarea unui destin. Luna, plutind enigmatică peste *„indiferenta, solitara mare"*, marchează ritmurile unui orologiu universal, de sub a cărui lege nimeni nu poate scăpa. La Baudelaire găsim metafora simbolică *fluviu de uitare (Les Phares)*, apropiată ca timbru de un eminescian *fluviu al cîntării*. Uitarea, la Eminescu, devine cîntec, dar să ne reamintim că în *Memento mori* sîntem în plină mitologie, ca în acest tablou al unei Dacii feerice: / „Prin pădurile de basme trece fluviul cîntării. / Cîteodată între codri el s-adună, ca a mărei / Mare-oglindă, de stînci negre și de munți împiedecat / Ș-un gigantic lac formează, într-a cărui sîn de soare / Curge aurul tot al zilei și îl împle de splendoare..."

In momente de plenitudine afectivă de alt gen, cîntecul omului nu se sustrage tristeții difuze. O stare sufletească individuală: *„Sara pe deal buciumul sună cu jale"*, apare ca reflex al materiei ce se naște în durere: *„Apele plîng, clar izvorînd în fîntîne..."* E un plîns surdinizat ce însoțește *trecerea*, căci în același timp *„luna pe cer trece-așa sfîntă și clară"*, *„nourii curg"*, „stelele *nasc umezi"*, toate sugerînd prin convergența efectelor o halucinantă mișcare interioară. Există momente de excepție? Erotica e un mod al uitării, însă doar în frîntura unei secunde. Un personaj mitic, Luceafărul, dezvăluie „copilei" din poem mirajul unui somptuos subacvatic: „Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe, / Și toată lumea-n ocean / De tine-o să asculte..."

(continuare în pag. 15)

delimitări

de Al. CĂLINESCU



jakobson

Un eveniment este reunirea într-un volum a celor mai importante scrieri de poetică ale lui Roman Jakobson; Tzvetan Todorov este acela care a avut această inițiativă, materializată într-o masivă carte (510 p.), apărută în 1973 la Editions du Seuil (coll. Poétique) sub titlul *Questions de poétique*. Serviciile pe care le aduce cercetătorului această carte sînt inestimabile. Este, mai întîi, primul volum ce oferă o imagine de ansamblu (nu completă, căci editorul a operat o selecție) a activității de poetician a lui Roman Jakobson. In al doilea rînd, aflăm aici studii „dezgropate" din reviste și culegeri greu accesibile, unele din perioada primelor manifestări ale „Opoiaz"-ului și apoi ale cercului de la Praga. Modul în care este organizată cartea reflectă dorința editorului de a sistematiza vastul și variatul material pe care l-a avut la dispoziție. Prima secțiune reunește scrieri (toate, cu excepția ultimului. apărute între 1919 și 1937) ce ridică probleme de teoria artei și literaturii: *Despre realism în artă* (publicat pentru prima oară în 1921), *Futurismul* (1919). *Principii de versificație* (1923), *Muzicologie și lingvistică* (1932), *Decadența cinematografului?* (1933). *Ce este poezia?* (1933—1934), *Dominanta* (1935) etc. In a doua secțiune sînt incluse texte a căror „temă" generală o putem afla formulată în titlul celebrului studiu *Poezia gramaticii, gramatica poeziei*. Toate aceste texte au fost publicate pentru întîia oară între 1961—1972. Pe lîngă cîteva articole cu caracter predominant teoretic *(Limbajul în acțiune, Paralelismul gramatical, Structuri lingvistice subliminale în poezie)*, întîlnim aici o serie de *analize*, de demonstrații practice menite să confirme (sau să amelioreze) premizele teoretice inițiale (deși, o putem spune de pe acum, demersul de poetician al lui Jakobson se caracterizează printr-o strînsă întrepătrundere a teoriei cu practica, prin acea mișcare de „du-te — vino" între principii teoretice și analize minuțioase pe text, încît devine practic imposibilă stabilirea unei demarcații nete între scrierile sale pur „teoretice" și cele, să zicem, aplicative): intră aici comentarea unor poeme de Dante, Du Bellay, Shakespeare, Blake, Baudelaire, Eminescu, Brecht, Pessoa (majoritatea acestor texte sînt scrise în colaborare). In fine, un inedit absolut: un „postscriptum" ce reia și dezvoltă anumite teze ale conferințelor prezentate de Jakobson la Colège de France în 1972. O surpriză nu se poate mai plăcută, fiind vorba de un text eminamente polemic, în care Jakobson răspunde obiecțiilor ce i s-au adus de-a lungul anilor: text sclipitor de inteligență și vervă, și în același timp emoționantă demonstrație de consecvență și de probitate intelectuală.

Lectura volumului ne arată cît sînt de îndatorați lui Jakobson toți cercetătorii actuali, semioticieni sau poeticieni. O comparare a analizelor din *Questions de poétique* cu cele, de pildă, ale lui Nicolas Ruwet din*Langage, musique, poésie* sau cu cele din *Essais de sémiotique poétique* ar reliefa rolul de deschizător de drumuri al lui Jakobson. Pe de altă parte, teoreticianul „gramaticii poeziei" a ridicat, de la început, toate marile întrebări pe care le-a pus, le pune și le va pune poetica, și în primul rînd întrebarea-cheie: ce este literatura? ce anume conferă unui mesaj verbal caracterul de operă literară? Cu o tenacitate exemplară, Jakobson a urmărit aflarea unui răspuns, și ceea ce este important aici nu e aflarea unui răspuns „definitiv", cît căutarea însăși, cercetarea ca atare. Spunem aceasta gîndindu-ne la faptul că cercetările lui Jakobson au exercitat o extraordinară influență stimulatorie, au deschis drumuri și nu le-au închis, au furnizat instrumente de lucru și sugestii metodologice și nu rețete și soluții universal aplicabile. In acțiunea de asediere și de eliminare treptată a ceea ce pare „inanalizabil" într-o operă literară Jakobson a făcut pași decisivi, îndemnîndu-și în permanență discipolii să meargă mai departe; e un frumos exemplu de gîndire ce poate fi aplicată creator, de gîndire stimulatorie și nu inhibantă. Ar mai trebui spus aici că și atunci cînd au fost *respinse* tezele jakobsoniene au dat naștere unor discuții profitabile și că, la urma urmei, chiar numai numeroasele comentarii pe marginea analizei făcute de Jakobson și Lévi-Strauss *Pisicilor* lui Baudelaire ar putea fi considerate, în ele însele, un moment de cotitură în istoria poeticii.

Incă în primele sale texte Jakobson a definit cu exactitate obiectul cercetărilor de poetică: „Obiectul științei literaturii nu este literatura ci *literaritatea*... Dacă studiile literare vor să devină știință, ele trebuie să recunoască în *procedeu* „personajul" lor unic". Opțiune decisivă, care conferă poeticii caracterul de știință, și pe care Todorov o comentează astfel: „Obiectul unei științe nu este, nu a fost niciodată, un obiect real, luat în el însuși; nu vor fi, în cazul studiilor literare, nici operele literare ele însele (așa cum „corpurile" nu sînt obiectul fizicii, sau al chimiei, sau al geometriei). Acest obiect nu poate fi decît construit: el este făcut din categoriile abstracte pe care cutare sau cutare punct de vedere ne permite să le identificăm în sînul obiectului real, și din legile interacțiunii lor" *(Roman Jakobson poéticien*, în *Poétique*, 7, 1971). Așa cum demonstrează Todorov, unele din ideile lui Jakobson fuseseră susținute și de alți teoreticieni sau creatori (Novalis, Baudelaire, Valery, Sartre) dar de data aceasta avem de-a face cu o demonstrație *științifică*, pusă în slujba scopurilor fundamentale ale poeticii. Se întîmplă chiar ca unele analize ale lui Jakobson să invalideze anumite interpretări ale criticii tradiționale: un studiu precum „Arta verbală a lui Shakespeare în *Th'expence of spirit"* scoate în evidență prezența masivă a arbitrarului și a aproximativului în multe comentarii anterioare. Jakobson, desigur, analizează poezia în primul rînd în calitate de lingvist, dar o face ținînd seama de faptul că literatura este înainte de toate *limbaj;* de aceea, dacă analizele sale ar putea părea uneori fastidioase, trebuie să înțelegem că Jakobson vrea în permanență să demonstreze tocmai importanța limbajului, a materialului grație căruia literatura există ca atare. De altfel, celor care se declară plictisiți și agasați de analizele sale, savantul le răspunde cu cuvintele lui Baudelaire: „Quel est donc l'imbécile qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense". Volumul închegă imaginea unei personalități deschise manifestărilor artistice cele mai diverse (poezie, pictură, cinematograf etc.) și solidară cu manifestările cele mai îndrăznețe (așa-numitul „formalism" fiind și o critică de susținere a anvangardismului sovietic al anilor '20); capabilă să aprecieze și să înțeleagă specificul unor texte din epoci și din arii lingvistice din cele mai difirite. Este de domeniul evidenței că una din explicațiile expansiunii poeticii în secolul noastru stă în șansa de a fi numărat printre promotorii ei o personalitate de talia lui Roman Jakobson.

idei literare

de Adrian MARINO



toposforschung

Mai puțin bogată în studii istorice și aplicate decît volumul anterior *(Toposforschung, eine Dokumentation*, herausgegeben von Peter Jehn, Frankfurt/M, Athäneum Verlag, 1972, 348 pp.), cu al cărui sumar se suprapune în cîteva texte, deschizînd însă perspective teoretice mai largi, mai cuprinzătoare, recenta culegere a lui Max L. Bauemer *(Toposforschung,* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, 364 pp.), constituie — cel puțin deocamdată — cea mai reprezentativă lucrare germană în acest domeniu. Dominată încă de personalitatea lui E. R. Curtius, întemeietorul noii școli germane de *Toposforschung,* este firesc ca totalitatea analizelor și contribuțiilor actuale să se situeze în raport cu metodele și definițiile propuse de cunoscutul autor al lui *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948). Și este tot atît de firesc ca noile direcții de *Toposforschung* să continue, să completeze și chiar să reorienteze întreg ansamblul cercetărilor de topologie literară plecînd de la acest stadiu. De fapt, problema esențială nu este de a lua poziție pro sau contra lui E. R. Curtius, ci de a explora toate noile posibilități de dezvoltare și modernizare ale acestei discipline, pornind de la tezele, rezultatele și premisele acceptate sau existente. Să notăm, în treacăt, și faptul că acest gen de cercetări este cultivat și teoretizat mult mai mult în sfera germană și anglosaxonă, decît în cea franceză. Cercetările mai vechi ale lui A. O. Lovejoy și George Boas, studiile mai recente ale lui Irvin Ehrenpreis *(The „Types Approach" to literature,* New York, 1945), Eugene H. Falk *(Types of Thematic Structure,* Chicago-London, 1967), și în special ale lui Northrop Frye *(Fables of Identity,* New York, 1963, și altele) sînt elocvente. „Tematologia" franceză, de mult mai mică anvergură și audiență, nu se confundă cîtuși de puțin cu *Toposforschung,* așezată pe alte baze teoretice.

Nu vom reface acum nici istoria ideii de *topoi* și *Topik,* de veche tradiție dialectică și retorică, nici de *loci communes,* noțiunea — azi — compromisă prin conotații negative, nici întregul proces de „retorizare" al literaturii europene, atît de pronunțat pînă în secolul al XVIII-lea. Ultimele cercetări sînt întrunite fie de Peter Jehn, fie în culegerea de față, în studiile lui Berthold Emrich *(Topik und Topoi,* 1966), Valter Veit *(Toposforschung,* 1963), August Obermayer *(Zum Toposbegriff der modernen Literaturwisseschaft,* 1969), pentru a nu mai aminti de fragmentul reprodus din E. R. Curtius *(Begriff einer historischen Topik,* 1938). Interesant ni se pare alt fapt și anume sensul evoluției acestei discipline: de la identificarea, inventarierea, clasificarea și schematizarea unor teme și tipuri de argumentare dialectico-retorică *(sedes argumentorum),* la transformarea acestor *topoi* în figuri retorice pure, apoi în *topoi* poetico-literari de mare tradiție, continuitate și circulație europeană, pentru a evolua în cele din urmă spre o topologie a conceptelor și ideilor literare. Este stadiul ultim, cel mai înaintat și mai actual al problemei care ne preocupă, și sub acest aspect studiul lui Otto Pöggeler *(Dichtungstheorie und Toposforschung,* 1960) constituie contribuția cea mai originală a întregii culegeri. Il citisem anterior (în întregime) și în *Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft,* 5 (1960) pp. 89 — 201, și impresia la relectură a rămas aceeași.

Fără îndoială, bazele au fost puse în special de E. R. Curtius. Ce sînt acești *topoi* și cum pot fi folosiți în studiul ideilor literare? Definiția cea mai adecvată și mai utilă rămîne: „Clișee durabile sau scheme de gîndire și expresie" *(feste Clichés oder Denk-und Ausdrucksschemata).* Rețineam deocamdată doar aceste două elemente: „durabilitate" (permanență, stabilitate) și „schemă de gîndire", prin extensiune a „ideilor". Cine a citit sau măcar a răsfoit pe E. R. Curtius își reamintește de existența unei adevărate *topici* a ideilor literare: „Poezia ca teologie", „Poezia ca filozofie", „Muzele", „Clasicismul", „Manierismul", „Simbolismul cărții", „Nebunia divină a poetului", etc. etc. *Topica,* la acest stadiu, nu mai este literară (de genul *carpe rosam, locus amoeunus* etc.), ci devine teoretic-literară. Otto Pöggeler reia, completează și adîncește cîțiva din acești *topoi (göttlichen Wahnsinn der Dichter, Dichtung und Theologie* etc.), în perspectiva unei adevărate topologii a concepțiilor despre poezie *(eine Topologie des Dichtungsverständnisses,* p. 135), cu implicații considerabile: tendință spre universalitate, permanență, anonimat (sub raportul paternității), recurență, inclusiv în opere pur literare. Noi dovezi în acest sens aduce și August Obermayer *(Die Topoi und ihre psychologische Differenzierung in den Dramen Grillparzers,* 1970), unde se demonstrează existența unei întregi serii de *dichtungstheoretischen Topoi* în *Sappho* și în alte opere: „Nebunia poetului", „Poetul ca Dumnezeu", „Poezia ca teologie ascunsă" *(verborgene),* „vîrsta de aur" etc, toate de mare tradiție europeană. Sînt *topoi* care-și fac reapariția și la Grillparzer nu se știe bine prin ce filieră. Or, tocmai în astfel de recurențe și simultaneități de idei literare, fără influență și contaminare directă, stă nodul problemei.

In mod inevitabil, întreaga teorie a lui *Toposforschung* se bazează pe noțiunea fundamentală de *constantă,* universală, permanentă, identică cu sine, continuă, „tradițională", folosită sub diferite denumiri foarte apropiate *(Form-und Ausdruckskonstanten,* p. 212; *Formkonstante,* p. 210; *Konstanten,* p. 123 etc.). Ideea de „circularitate", inclusă în orice proces de recurență, apare și ca în mod necesar (p. 117). Trebuie precizat că din aceste constatări și concepte actuala *Toposforschung* scoate două concluzii esențiale: unitatea și continuitatea literaturii europene și existența unei „fenomenologii a literaturii" ca premisă pentru o nouă „știință a literaturii" (p. XI, XV), întemeiată pe studiul constantelor și formelor structurilor literare unitare în timp și spațiu. Ar exista, prin urmare, o istorie literară europeană (și prin extensiune chiar mondială) simultană și, în orice caz, „anonimă", scrisă de o „istorie literară fără nume" (E. R. Curtius, p. 14), constituită doar din forme și constante recurente. In felul acesta „retorica" și „tradiția" devin concepte „transcendentale" (p. 162), iar literatura europeană o mitologie supratemporală, în afară de timp și istorie (p. 110, 118). Punct de vedere extrem de nevralgic, substanțial identic cu al conflictului dintre sincronie și diacronie.

Soluția nu poate veni în nici un caz prin ignorarea istoriei, ci prin convertirea dialectică a topicei în istorie: istoria confirmă topica și invers. Există o *historische Metaphorik* (p. 211), un imens depozit de imagini-tip, cărora istoria le dă succesiv conținuturi, funcții și contexte variabile. Citiți bine, atît E. R. Curtius cît și „elevii" săi ,nu afirmă alte teze: Orice stil este „marcat" de istorie (p. 103); apar noi *topoi* care adesea se combină cu cei vechi (p. 17); nici o teorie literară nu poate fi studiată izolat, desprinsă de totalitatea celorlalte concepții (pp. 20—21); ideile noi continuă și reformulează *altfel* ideile vechi, tradiționale (p. 15); există un „mediu" sau „context istoric" *(historische Umwelt,* p. 301); funcțiile clișeelor literare devin pozitive sau negative în raport cu aceste contexte (p. 316, 343, 348) etc. Demonstrația o face, plecînd în special de la *Topos-ul* „Dyonisos", Max L. Bauemer, în *Dialektik und zeitgeschichtliche Funktion des literarischen Topos* (1972). Care ar fi pasul următor și cel mai modern al acestor *Toposforschungen?*

Soluția constă (după noi) în formalizarea și modelarea întregii operații. Dacă există „constante" care sînt sau pot fi grupate în „clișee", „formule abstracte" (p. 72, 77, 183), aceste „formule" printr-un proces de purificare și schematizare din ce în ce mai riguroasă, mai radicală, pot fi convertite în adevărate „modele", în sensul actual, formal-operațional, euristic, al cuvîntului. In mod evident, noțiunea de „model" apare sub forma *Vorstellungsmodell* (p. XV), *Modellformendes Gefühls* (p. 143), dar în aceste concepte formalizarea nu este totală. Coexistă încă două planuri care urmează a fi total disociate: *model* (= exemplar, „ideal", obiect de imitație), și *model* (= schemă, imagine topologică a imitației). Reprezentarea ca schemă, clișeu abstract, constituit din invarianți organizați structural, aceasta ar fi soluția. Uneori ea pare a fi intrevăzută, sau se lasă bănuită, conform relației: *topoi — constante — sistem de idei.* Căci, în ultimă analiză, orice *topos* teoretic participă și ilustrează o structură constantă (p. 25, 26), în interiorul căreia există un sistem esențial de relații *(Seinsverhäaltnisse gedacht und geformt,* p. 268). Fără îndoială, ajunși la acest stadiu, am depășit concepția actuală oferită de *Toposforschung.* Dar dacă privim cu atenție, surprindem și alte elemente care sprijină ipoteza noastră.

Orice *topos* și orice lectură a unui *topos* presupun un punct de vedere, și o „cristalizare într-o formulă" (Otto Pöggeler, p. 81), care începe să joace rolul său euristic, operațional (p. 27), adevărat „instrument de interpretare" *(Instrument des Textverständnisses,* p. 251). Topologia devine în felul acesta o metodă de interpretare literară, o hermeneutică, extinsă de la domeniul literar la cel teoretic-literar, capabilă, de lecturi simultane, deci de o lectură topică a unor epoci întregi, considerate „ca totalitate" (p. 7—8). Or, spre aceleași obiective tinde și teoria modelării ideilor literare, în curs de elaborare, față de care *Toposforschung* reprezintă stadiul imediat anterior.

Lectură instructivă, uneori dificilă, chiar aridă, erudită, tehnică, cu insistențe și analize minuțioase în stil foarte „germanic", culegerea lui Max L. Baeumer constituie o bună lucrare de referință teoretică și documentară. Ea oferă o solidă infrastructură (ca și volumul lui Peter Jehn) pentru orice contribuții și dezvoltări viitoare a modelelor ideilor literare, construite printr-o permanentă interdependență a speculației și textelor, a imaginației teoretice și controlul riguros al datelor obiective.

opinii

„lovitura de teatru verbală" la creangă

Pentru comentatori, în efortul lor de a încercui cît mai strîns specificul artei lui Creangă, mijlocul cel mai eficient al povestitorului e de a deplasa interesul de la epic la dramatic, prin dialogizarea peripețiilor. Să fie aceasta totul? In **Povești**, în **Amintiri ...**, se vorbește enorm, desigur, iar eroii par atît de vii, de „adevărați", nu atît prin portretizare exterioară, vestimentație, circumstanțe, ci prin nuanța inimitabilă a fluxului lor interior, devenit perceptibil prin felul exprimării, sporovăitor. Aspectul mai puțin subliniat e, însă, că nu numai peripețiile sînt dialogizate, dar și comentariul autorului, — mai abundent decît se relevă îndeobște și cu funcții de stil indirect liber unice în proza românească. Un procedeu care ajunge la maxima lui funcționalitate și strălucire în **Amintiri ...**, însă din care Creangă scoate inepuizabile efecte din vremea cînd scria **Poveștile,** e de a se aduce și pe sine, așa-zicînd, ca „erou" foarte volubil în textura narațiunii. El nu se ascunde, nu se impersonalizează — în postură de comentator fiind, — ca autorii de nuvele sau romane de tipul obiectiv, ci se etalează, iese mereu în față, se amestecă parcă de-aievea printre eroi, fără să ajungă prin asta la efecte distonante (sentimentalism, moralizare, alunecarea în filosofeme), ci dimpotrivă. La mijloc, e o **tehnică a participării și a detașării** de oamenii evocați, de evenimente, cu o știință de a le alterna în care nu-i cunoaștem egal lui Creangă în proza românească. De altminteri nu în asta rezidă oare întreaga artă a celor pe care-i numim prin definiție **povestitori?** Procedeele amintitei participări și detașări, din care vom reliefa aici doar unul, sînt de fapt inepuizabile și ele țin îndeosebi de marea capacitate de invenție verbală a autorului, de geniul său în a potrivi cuvintele pe un complicat portativ umoristic. Participare, amestec printre eroi și în același timp detașare, invitația latentă adresată cititorului de a urmări totul cu luciditate, nici nu ar fi cu putință în alt chip.

Esențialmente, în toate acestea e vorba de o tehnică a **cuvintelor-poantă,** de ceea ce s-ar mai numi **lovitura de teatru verbală**. Tehnica aceasta e menită să bruscheze în chipul cel mai desfătător cu putință atenția ascultătorului (în poziție de cititor), s-o biciuiască, să-i ofere surprize neîntrerupte și în ordinea comicului **de situație**, dar și oarecum **în sine,** gratuit. Comic gratuit, pentru că scriitorul are și plăcerea **cuvintului pentru el însuși,** — surprinzător, pitoresc, rar, zemos, ghiduș, savant-onomatopeic (adică de o concretețe nu numai uluitoare, ci și perfect funcțională în cazul dat), după cum are gust să închege întregi construcții de acest fel. Iar prin aceasta, **tehnica poantei** apare la Creangă cu o menire opusă, compensatorie, față de folcloric-uzitata **clauzulă,** — mai săracă în efecte, după cum se știe, mai stereotipă, avînd funcția de a orienta pe ascultătorul din popor, de a-l avertiza cum că „înainte mult mai este", că basmul abia începe ori că e pe la capăt. Inovația introdusă de Creangă trebuie bine delimitată. In mod obișnuit, după cum se știe, poanta apare în final, e „lovitura de teatru verbală" menită a încorona printr-o formulă condensată impresiile de ordin comic. Creangă o face să apară unde nu te aștepți. Uneori,

un precursor: cezar bolliac

O existență veșnic agitată, ingrată uneori, dar totdeauna sub tensiunea marilor elanuri a fost aceea a lui Cezar Bolliac. Omul, cu vocația lui de enciclopedist, e mai interesant și mai complex decît legenda care l-a însoțit, strecurîndu-se adesea și în istoriile literare. S-a risipit cu generozitate, cheltuindu-și energiile în întreprinderi pe care nu le-a putut duce, toate, la bun sfîrșit. Epoca lui, de renaștere culturală și națională, o cerea. Menirea sa, de aceea, a fost mai ales aceea a unui precursor.

În literatură, Bolliac descinde cu un ambițios volum de meditații în proză (1835), izvodite sub semnul preromantismului și, îndeosebi, al celebrelor **Nopți** ale lui Young. Intr-un cadru nocturn, învăluit de o melancolie neguroasă, eroul, victimă a unui „mal du siècle" închipuit, filozofează pe teme mari cum sînt iubirea, prietenia, labilitatea soartei. Sub poza evident livrescă, gesticulația temperamentală, cabotină, nu prevestea un liric profund. Scriitorul e un extravertit, cu introspecția întîmplătoare. Discursul său poetic avea să fie, foarte adesea, oratorie curată, cu rare accente de adevărată poezie. Bolliac e, după propria-i spusă, un „poet contimplativ" — a cărui simțire, intensă, nu se transfigurează decît anevoie. În poezia erotică, deci, ca și în aceea reflexivă ori în satiră, scriitorul, handicapat și de o expresie nu prea fluentă (simțul limbii nu e dezvoltat la Bolliac — de unde și speculațiile care s-au făcut asupra ipoteticei origini a acestui fiu de aventurier străin), ratează .Nu-i de mirare. El este un **orator** înnăscut, îmbătat de fraza sonoră și energică, temperament mai mult cerebral, abstractizant, decît intuitiv, iubind sublimitățile, eventual fastuoase, și declamîndu-le retoric, melodramatic, în antiteze violente și spectaculoase. Și totuși, surprinzătorul Bolliac crează, în pastelurile sale, o poezie a naturii de o neașteptată prospețime. Unele note **(O dimineață pe malul lacului)** îl și anunță pe G. Coșbuc. Micul lui cap de operă este **O dimineață pe Caraiman,** unde se dezvăluie pentru întîia dată interesul său pentru mitologia dacă. Ca poet social, Bolliac cîntînd „iobagul ș-a lui lanțuri de aramă" a fost omagiat nu doar de Eminescu, care pare să-l fi citit cu atenție, dar de o întreagă exegeză ulterioară, îndeosebi recentă. Nu mai vorbim de manuale. Ca tematică, demersul fusese mai mult decît meritoriu — și una din dovezi este că versuri ale sale **(Sila, Clăcașul ș.a.)** prefigurează poeme de mai tîrziu ale lui Eminescu, Coșbuc, O. Goga, exercitîndu-și o fertilă înrîurire mai ales asupra poeților de la „Contemporanul". Dar lamura operei

jurnal de critic

Un critic nu se contrazice atunci cînd, de pildă, afirmă despre poezia lui Bacovia că, datorită monotoniei, are capacitatea de-a obseda și, despre versurile lui Dumitru M. Ion, că, fiind monotone, îl lasă pe cititor indiferent. In literatură, aceeași cauză produce efecte diferite. Și, chiar dacă nu ar fi așa, criticul are datoria să sacrifice oricînd consecvența față de sine în favoarea consecvenței față de adevăr.

O prejudecată des întîlnită în critică este raportarea operei la exigențele genului din care ea pretinde sau se pare că face parte. Cazul cel mai recent îl constituie cartea lui Marin Sorescu, La lilieci, căreia i s-a obiectat, deopotrivă, că este prea discursivă pentru a fi poezie și prea liricizantă pentru a se susține ca proză. Dar, pur și simplu, ca text, este sau nu este valoroasă?

Teoria suprarealistă a dicteului automat n-ar putea produce, dacă ar fi aplicată consecvent, decît poeme previzibile de genul celor ale lui Bolintineanu sau Vlahuță. In subconștient sînt depozitate nu metafore insolite, ci locurile comune pe care gîndirea, după ce, din spirit de economie, le-a verificat o dată pentru totdeauna, le folosește ori de cîte ori are nevoie să se exprime cu promptitudine. Spontaneitatea este banală. Asocierile neașteptate din poezia suprarealistă se realizează, dimpotrivă, printr-o luciditate creatoare maximă, prin evitarea obsesivă (și obositoare, fiindcă devine scop in sine) a oricăror automatisme lingvistice.

Cei mai mulți dintre poeții de azi nu mai scriu poeme, ci cicluri. Ei nu se mai abandonează clipei, ci adaugă, cu o chibzuință inginerească, cîte un nou detaliu la marea construcție proiectată. Acest mod sistematic de a concepe poezia reprezintă poate cea mai nefastă influență a criticii asupra lor. Venind în întîmpinarea viitorilor exegeți care vor căuta, desigur, o idee centrală, organizatoare, diferiți poeți cultivă cu ostentație o asemenea idee și își închipuie că astfel și-au asigu-

ce-i drept, o plasează tot spre finalul unor peripeţii, ca în **Popa Duhu**. O veritabilă stupoare se produce la un moment dat în clasa părintelui Isaia Teodorescu, atunci cînd din sînul nemîncatului de Oşlobanu cade un urs enorm, făcut din brînză şi mămăligă, pe care ceilalţi şcolari sar din bănci să-l prindă. În acest punct al naraţiunii, Creangă conchide nu atît prin vreo întreagă propoziţie, cît prin cuvîntul rar, foarte plastic prin sine, pe care numai cu rezervele şi spontaneitatea lui verbală îl putea găsi : „Şi-atunci se făcu în clasă o chirfosală, de era mai mare pozna". **Chirfosală !**... Cuvîntul e atît de izbitor, de grotesc-onomatopeic, încît face cît o descriere întreagă a hazliului spectacol. Insă asemenea cuvinte-poantă apar la Creangă peste tot, producînd nedesminţit efecte de ironie subţire sau de umor gros, situaţii insolite, demitizări sau remitizări etc. Sînt, am putea spune, printre mijloacele principale de producere a **efectului distanţării**, fără de care nu e cu putinţă comicul. Iar comicul în basm, generalizat într-o anume ipostază a lui, — cea umoristică, — nu e o caracteristică definitorie în chip exclusiv a eposului folcloric. Încît, optînd pentru asemenea modalitate, Creangă se depărta incomensurabil şi în felul acesta, structurîndu-şi în felul său viziunea, de culegători ori prelucrători de folclor, de creatorii „à la manière de ...", oricît de iluştri fie aceia.

Să examinăm cîteva situaţii şi proceduri de genul amintit, evidenţiindu-le rezultatele. Vorbim astăzi mult, spre exemplu, despre **demitizare** şi efectele ei. Cu cît simţ al bunului gust şi cîtă oportunitate se avîntă autori contemporani în tot soiul de demitizări, ar rămîne de discutat de la caz la caz. Iată-l însă pe Creangă, în **Ivan Turbinca**, purcezînd la o radicală desolemnizare a lui Dumnezeu şi a lui Sfîntul Petre (întrecută numai de cea din **Povestea poveştilor**, cînd Isus e pus să vorbească „buruienos") : „Şi cum mergea Ivan, şovăind cînd la o margine de drum, cînd la alta, fără să ştie unde se duce, puţin mai înaintea lui mergeau din întîmplare, pe-o cărare lăturalnică, Dumnezeu şi cu sfîntul Petre, vorbind ei ştiu ce. Sfîntul Petre, auzind pe cineva cîntînd din urmă, se uită înapoi şi, cînd colo, vede un ostaş mătăhăind pe drum în toate părţile. — Doamne, zise atunci sfîntul Petre, spăriet : ori hai să ne grăbim, ori să ne dăm într-o parte, nu cumva ostaşul cela să aibă harţag şi să ne găsim beleaua cu dînsul. Ştii c-am mai mîncat eu odată de la unul ca acesta o chelfăneală. — N-ai grijă, Petre, zise Dumnezeu. De drumeţul care cîntă să nu te temi. Ostaşul acesta e un om bun la inimă şi milostiv. Vezi-l ? Are numai două carboave la sufletul său ; şi, drept cercare, hai, fă-te tu cerşitor la capătul ist de pod, şi eu la celălalt. Şi să vezi cum are să ne deie amîndouă carboavele de pomană, bietul om ! Adu-ţi aminte, Petre, de cîte ori ţi-am spus că unii ca aceştia au să moştenească împărăţia ceriurilor".

După cum se vede, totul se bazează pe un magistral început de **punere în scenă**, menită a declanşa fără pic de tărăgănare intriga basmului. Dar ce „punere în scenă", — cu cîtă economie şi adecvare de mijloace, raportîndu-le la rezultate ! Cuvintele-poantă şi construcţiile întregi de acelaşi gen sînt dozate fără greş, pentru a configura un anume fel de a fi al eroilor, un anume gen de întîmplări pe care le putea chema acest fel de a fi, dar mai cu seamă pentru a scurta calea spre năstruşniciile ce aveau să vină. Atotputernicul, precum şi tradiţionalul său însoţitor, nu merg în felul cum ne povăţuiesc reprezentările canonice, ci „din întîmplare, pe o cărare lăturalnică", şi vorbesc „ei ştiu ce". Nu-s de fel solemni, prin urmare, ci, potenţînd o tendinţă existînd dintotdeauna în metafizica populară a românilor, apar dintr-o dată cu nu ştiu ce familiar în felul lor de a fi, ca nişte drumeţi oarecare de ţară. Însă demitizarea merge aici mult mai departe ca în folclor, încă de la prima construcţie-poantă, acel inimitabil „vorbind ei ştiu ce", care sugerează detaşarea aproape indiferentă, nu reprezentarea evlavioasă ; aceea ar fi impus limbajul oracular şi cine ştie ce revelaţii grave, în vreme ce viziunea lui Creangă sugerează un foarte laic mod de a tăinui ei în de ei. In fraza următoare, un singur cuvînt-poantă, „mătăhăind", — plastic-onomatopeic, dintre cele cum numai Creangă putea găsi, sintetizează pe dată o situaţie, prin virtuţile lui metaforic-cinetice, şi vesteşte o alta, obscur-neliniştitoare. Modul cum şi-o reprezintă sfîntul Petre, prin strategia pe care i-o imploră ilustrului său însoţitor, aruncă de pe acum totul în registrul comic, cu un început de lărgire în cele ce-i întoarce Domnul : construcţia verbală rezumativă „vezi-l ?", avînd funcţii de poantă şi ea în raport cu spaima păţitului său tovarăş de drum; complementare-s „adu-ţi aminte" şi „de cîte ori ţi-am spus", — chipuri de a sugera că sfîntul Petre nu era numai cam fricos, dar şi greu de cap, trebuind să fie mereu catehizat.

Procedeul cuvintelor şi expresiilor „poantă", o dată semnalat, nu mai e nevoie să-l inventariem cu de-amănuntul, ci doar să-l mai invocăm în două-trei contexte, spre a-i preciza mai bine funcţiile. Una din acestea (prezentă aproape peste tot, în opera lui Creangă, ca şi procedeul însuşi) e de a potenţa o anume virtute preponderentă a dialogului, cea maieutică, punctîndu-i momentele-cheie. De prisos a mai sublinia aici, în prealabil, că metoda predilectă lui Creangă de a dezbate, a răsuci ideile, problemele pe toate feţele, — am zice după un corespondent popular al dialecticii socratice, — e nu numai o cale (mereu hazlie, umoristică) de a „moşi" adevărul, dar, implicit, şi de a evidenţia diferitele niveluri, trepte, ale **prostiei omeneşti**, felurimea, dar şi relativitatea acesteia (în sensul că nimeni nu e absolvit total de ea). În fond, procedeul în discuţie e şi prin această funcţie a lui un adjuvant al **principalei teme** a operei lui Creangă, al celulei germinative a acesteia. Aceasta e **prostia omenească** văzută nu pur şi simplu, necum absolutizată, ci prezentată extrem de nuanţat, cu evidenţierea infinitelor ei pricini, prin — subliniam la început — mutarea accentului de la pura observaţie moralistică, de la **etic**, spre **psihologic**, — mod de a o relativiza, de a o arăta drept faţa de umbră a **inteligenţei** umane, complementul ei dialectic, polar. De aici, viziunea **isteţimii în luptă necurmată cu nătingia**, a punerii de pricină între oameni **diferiţi** ca înzestrare, umoare (uneori — numai ca grad de acumulare a **experienţei**, fără de care **învăţătura teoretică** nu e nimic ; cine ar putea pretinde, pătrunzîndu-i bine opera, că Ion Creangă era străin de miezul axiomei kantiene după care „intuiţia fără concept e oarbă, conceptul fără de intuiţie e gol ?!"). Lupta aceasta se dă uneori între oameni de structuri morale antagonice (Harap Alb şi Spînul), între tabere întregi (Harap Alb şi ortacii săi, pe de o parte, Împăratul roşu şi toţi cei în slujba lui, pe de altă parte), iar uneori chiar înăuntrul aceluiaşi om (Dănilă Prepeleac). Din într-atît de multe izvoare se alimentează umorul povestitorului !

Iată — pînă la împlinirile fără pereche din **Amintiri ...** —, încă vreo cîteva spicuiri la întîmplare din **Poveşti**, spre a reliefa funcţiile maieutice ale tehnicii cuvîntului-poantă. Împăratul cu trei feciori din **Harap Alb**, în discuţia preliminară cu cel mijlociu, avertizîndu-l : „Ai toată voia de la mine, fătul meu [să purceadă spre locurile lui Verde-împărat — n.n.], dar mare lucru să fie de nu ţi s-or tăie şi ţie cărările. Mai ştii păcatul, poate să-ţi iasă înainte vreun iepure, ceva ... şi popîc ! m-oiu trezi cu tine acasă, ca şi cu frate-tău, ş-apoi atunci ruşinea ta n-a fi proastă". Iată modul verbal propriu lui Creangă de a pune în lumină potrivită un scepticism şi o ironie subţire, altfel abia irizîndu-se printre rînduri şi derivînd din buna cunoaştere de către părinte a însuşirilor fiecărui copil al său. Mai departe, în **Harap Alb**, utilizarea procedeului amintit abundă. Să amintim numai marea reuşită în ordinea realizării unui portret cu mijloace sui generis, parte — verbal-antifrazice, parte — cinetic-hiperbolice (aşa cum numai în episodul cu cireşele din **Amintiri ...** se va mai întîmpla); fără a le mai comenta, subliniem doar cuvintele şi construcţiile-cheie în ceea ce priveşte utilizarea magistrală a tehnicii „pointiliste" : „Mai merge el [Harap Alb — n.n.] cît merge şi, cînd la poalele unui codru, numai iaca ce vede o **dihanie de om**, care se **pîrpălea** pe lîngă un foc de douăzeci şi patru de stînjeni de lemne şi **tot atunci** striga, **cît îl lua gura**, că moare de frig. Şi-apoi, afară de aceasta, omul acela era **ceva de spăriet ;** avea **nişte urechi clăpăuge** şi **nişte buzoaie groase şi dăbălăzate**. Şi cînd sufla cu dînsele, cea de deasupra se **răsfrîngea în sus peste scăfîrlia capului**, iar cea de dedesubt **atîrna în jos, de-i acoperea pîntecele**. Şi, ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca **mai groasă de-o palmă**. Nu era chip să te apropii de dînsul, că aşa tremura de tare, **de parcă-l zghihuia dracul**. Şi dac-ar fi tremurat numai el, ce ţi-ar fi fost ? Dar **toată suflarea şi făptura de prinprejur îi ţineau hangul ; vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicărau, petrele ţipau, vreascurile ţiuiau şi chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veveriţele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii şi plîngeau în pumni, blăstemîndu-şi ceasul în care s-au născut** [...] — Multe mai vede omul acesta cît trăieşte ! Măi tartorule, nu munca haram şi spune drept, tu eşti Gerilă? Aşă-i că taci ? ... Tu trebuie să fii, pentru că **şi focul îngheaţă lîngă tine**, de **arzuliu** ce eşti".

O asemenea potrivire de vorbe, nici într-una din versiunile de basme folclorice care au intrat în alcătuirea lui **Harap Alb** nu se poate găsi. Atent la tradiţie, la **ce** spune, povestitorul popular e atent, fireşte, şi la **cum** spune, însă nu cu metodă, nu supraveghindu-se la tot pasul. Făcîndu-şi din această din urmă preocupare o obsesie şi o ştiinţă, menite a potenţa la maximum darurile geniului verbal nativ, Creangă era un **revoluţionar.** Un revoluţionar dintre aceia, se înţelege, care nu strica rînduielile zicerii străbune, ci numai le aducea suprema întregire. Astfel, am putea spune că principalul „erou" al lui Creangă încă de pe vremea „povestirilor" didactice, însă mai cu osebire de cînd începe să publice „poveşti" în **Convorbiri literare**, e **cuvîntul.** Trebuie să ne învăţăm a distinge cu ultima acuitate **metamorfozele cuvîntului**, cînd îl citim pe Creangă, de pe la „poveşti" înainte. Pentru că de aici încolo cuvintele devin de o concreteţe mai mare şi mai proliferant-sugestivă decît înseşi obiectele pe care le denumesc. De acum înainte, la Creangă **cuvîntul** începe şi sfîrşeşte toate, — în deplină voioşie şi cu funcţiile atoteliberatoare ale acesteia.

George MUNTEANU

---

lui C. Bolliac nu se află în poezie, necum în aceea de care tocmai am amintit.

Bolliac e, mai curînd, un ideolog, cu lecturi bine orientate şi meditaţii profunde în marginea fenomenului literar şi artistic. Speculaţiile sale de eseist se constituie, de altfel, într-un adevărat program — socotit cel dintîi program romantic în teoria şi în estetica românească. Se vede că ursita i-a fost astfel, de precursor. Graţie mai cu seamă lui, alături de I. Heliade Rădulescu, ideile estetice ale romantismului pătrund la noi. Intre timp, Bolliac, acest „Heliade mai tînăr", cum i s-a spus, descoperise, cu evlavioasă admiraţie, pe V. Hugo. A fost mai mult decît o simplă revelaţie. Aceasta i-a decis, de fapt, evoluţia literară. Sedus de concepţia, romantică, a mesianismului poeziei şi al poetului, Bolliac rămîne însă totodată campionul unei literaturii angajate, slujind cu abnegaţie o nobilă misiune socială. „Poeţii cată să fie apostoli ai misiei cereşti, a frăţiei şi a libertăţii.". Oglindă a vieţii, poezia este şi un mijloc de cunoaştere, un factor de reformă şi propăşire, mai mult chiar, o armă de luptă. Teză care va avea ecou la scriitorii din generaţia imediat următoare. Exaltînd funcţia militantă a poeziei, scriitorul intră în dezacord cu T. Maiorescu, fără a sesiza însă implicaţiile mai subtile ale noii orientări estetice promovate de mentorul „Junimii".

Ideile estetice profesate de Bolliac s-au concentrat în studiul, de factură eseistică, **Poezia** (1846). Prima dintre arte şi cea mai complexă, poezia ar fi o însuşire imanentă a sufletului omenesc, ea fiind aptă să înfăptuiască pretutindeni idealul unei lumi socialiste. Demonstraţia, pe urmele lui Vico, e fireşte, mult mai bogată, şi îndeajuns de cunoscută. Punîndu-şi problema raportului dintre idee şi expresie („putea-va vreodată expresia cît poate fantazia ?"), Bolliac e pe poziţii romantice atunci cînd, în spiritul lui V. Hugo, susţine că arta trebuie să încorporeze şi sublimul, dar şi urîtul. Cînd pledează pentru lirica de idei, iluministul se găseşte pe poziţii raţionaliste : poezia e „luxul raţiei". Dar ea înseamnă şi taină, mister, credinţă, ea relevă ideea de infinit. Iată de ce Bolliac contestă estetica normativă, ca şi aceea a imitaţiei, dezavuînd teoria „mărginită şi necomplectă" a lui Aristotel sau regulile silnice ale acelui „păcătos poet Boileau" **(Răspuns la articolul „Poezie").** „Poeziei nu-i poţi hotărî un stil, o şcoală, căci geniul nu se supune". Ea este rodul inspiraţiei, e opera geniului, a cărui natură este divină. Dincolo de delirul romanticist, impune acest superb gest de sfidare a canoanelor clasicizante. Să adăugăm că, aşa cum s-a observat, Bolliac ajunge să dea, în spirit hegelian, o definiţie a frumosului („revelaţie a însăşi ideei poetice subt forme externe şi simţite") cu mult înainte de un Radu Ionescu sau de T. Maiorescu. Increderea lui C. Bolliac în Poezie este nemărginită, fanatică aproape („ceea ce exprimă o Iliadă întreagă nu exprimă toată plastica şi muzica împreună"). O oarecare tendinţă dogmatică e lesne sesizabilă, dar în general percepţia teoretică e fină, vădind discernămînt în prefigurarea „misiei poeziei moderne".

În treacăt măcar, se cuvine să amintim că Bolliac e un premergător şi în critica literară românească (la fel ca şi în aceea muzicală), aplecat mai mult asupra chestiunilor de limbă. Descoperise poezia populară, pe care o cerceta nu atît cu ochi de estet, cît de „fisionomist filosof" (scriitorul e şi un moralist, nu prea original însă — v. „sentintzele" lui). In teatru, optica sa de cronicar dramatic e una poetizantă, vizînd adică nu imitarea, ci transfigurarea realităţii („actorul recrează natura, poetizînd").

Bolliac e o fire extrem de curioasă, scormonitoare, gata oricînd să născocească ipoteze îndrăzneţe, fie ele şi riscate, hazardate. In arheologie, de pildă **(Uzul fumatului în timpii preistorici)**. Drept care Al. Odobescu i-a şi administrat cîteva ironii usturătoare **(Fumuri archeologice scornite din lulele preistorice de un om care nu fumează).** Eruditul Odobescu era însă nedrept. Bolliac rămîne totuşi primul nostru arheolog. Obsesia lui fusese de a exploara fondul străvechi dacic, spre a descoperi, sau a crea, o mitologie românească. Fiindcă : „civilizaţiunea dacilor este foarte veche şi contimpurană poate cu cele mai vechi din Orient". Teza aceasta, a dacismului, el o formulează aşadar şi o susţine **(v. Scrisori în ţeară** ş.a.) înaintea lui B. P. Hasdeu. Din periplurile sale prin ţară au rămas nişte însemnări de călătorie, aşternute fără mare scrupul beletristic, dar cu atît mai revelatoare, pentru că ele dezvăluie un remarcabil prozator care se ignora, şi care avea să fie ignorat. Bolliac e un memorialist ce ştie să-şi presare informaţia copioasă într-o evocare pitorească, nu lipsită de umor, unde prind contur tablouri de natură, portrete expresive, chiar dacă abia schiţate, obiceiuri, şi moravuri. Tocmai asemenea pagini, în care scriitorul nu face cu dinadinsul literatură, au fericite momente de inspiraţie. Faptul nu e deloc întîmplător, nici măcar paradoxal, şi poate că vom avea prilejul să revenim mai pe larg asupra lui într-un comentariu asupra scriitorilor memorialişti. Dar această calitate literară, de care pomeneam, ne mai îngăduie încă o explicaţie. Arheologia era pentru acest romantic o aventură fascinantă în necunoscutul istoriei, în vremuri imemoriale, din care puţine mărturii au rezistat eroziunii timpului. Lacunele documentare, prin urmare, trebuiau suplinite numaidecît prin fantezie. In adevăr, imaginaţia e trează plăsmuind uneori viziuni plastice, evocatoare (ex. : stîncile se ridică „în săgeţi de catedrale gotice imense spre cer" ; cîţiva călugări „în acest urlet etern al cataractelor Ialomiţei semănau nişte druizi surprinşi în capistea lor" ş.a.m.d.).

In publicistică, proza energică, musculoasă, aspră, a lui C. Bolliac e încă mai convingătoare. Acţiunea pe care paşoptistul, după întoarcerea din exil, avea s-o desfăşoare în vederea secularizării averilor mînăstireşti e socotită cea dintîi campanie de presă la noi. O campanie condusă cu mult nerv polemic, într-o argumentaţie logică magistrală, de largă respiraţie. In unele articole, mişcarea e mai romantică (invocaţii, apostrofe, profeţii etc.), totuşi riguroasă, cu acel relief pe care îl conferă ritmica strînsă, dinamică şi, mai ales, capacitatea formulării pregnante („coaliţiunea monstruoasă" — este expresia pusă de el în circulaţie ; sau : „Romană prin sînge, greacă de rit, România a rămas orientală prin simtimentele ei şi occidentală prin aspirări").

Cezar Bolliac a fost un mare gazetar, cu o deosebită mobilitate asociativă (care lasă cîteodată impresia paradei de erudiţie) şi un limbaj uneori abstract, alteori însă plastic, dens, expresiv. Patetic sau cu răbufnirile pamfletare, stilul său publicistic se deschide în perioade ample, iscusit orchestrate, cu o cadenţă de obicei retorică, chiar poematică din cînd în cînd. Cu intervenţiile sale publicistice, ferme şi inspirate, C. Bolliac anticipă şi pregăteşte gazetăria lui Eminescu.

Florin FAIFER

---

rat o condiţie similară cu a clasicilor (deja „sistematizaţi"). Lirismul refuză însă să locuiască schelăriile lor complicate, care pot servi unor analize structuraliste pedante, dar care nu spun nimic cititorului obişnuit sau criticului de gust. Cu adevărat organice, datorită nevăzutei forţe de coeziune care e personalitatea artistului, se dovedesc doar operele care n-au fost create cu obsesia organicităţii.

Dacă printre tablourile dintr-o expoziţie cineva ar aşeza şi o fotografie înrămată, această fotografie ar fi privită şi interpretată ca un tablou ; dacă cineva, convins că merge la teatru, ar nimeri, dintr-o greşeală, într-o spălătorie, personajele de acolo şi discuţiile dintre ele i s-ar părea semnificative şi dramatice. Cam acelaşi lucru se petrece şi în literatură. Cînd spun că Ionescu a divorţat de nevastă-sa şi a plecat într-o excursie în munţi nu emoţionez pe nimeni. E deajuns să intitulez o asemenea informaţie, adică să-i acord un regim artistic, pentru ca interlocutorul meu s-o privească cu alţi ochi : Regăsire de sine — Ionescu a divorţat de nevastă-sa şi a plecat într-o excursie în munţi. Comentariile nu vor întîrzia să apară : Ionescu, cu numele lui banal, reprezintă tipul comun. El a divorţat de nevastă-sa, adică dintr-un termen al unui raport a devenit o existenţă autonomă. Excursia lui în munţi nu este decît o ascensiune spirituală, o privire a lumii ca spectacol şi, în acelaşi timp, o concentrare a conştiinţei asupra ei însăşi etc., etc. Destui autori care nu au nimic de spus exploatează acest prestigiu enorm al literaturii. Ei povestesc orice şi oricum, dar faptul că vorbele lor sînt consemnate, ca şi acelea ale lui Shakespeare sau Tolstoi, în cărţi, îi determină pe cititori să inventeze sensuri şi să se lase copleşiţi de sentimente imaginare.

Criteriul verosimilităţii este aplicat în mod nediferenţiat literaturii nu numai de către cei care înţeleg unilateral conceptul de realism, ci şi de către comentatorii empirici sau care simulează empirismul pentru a face paradă de „bun-simţ". Se spune adesea, referitor mai ales la cărţile de proză şi teatru, că un anumit personaj reacţionează neverosimil sau că înlănţuirea de fapte, conţinînd prea multe coincidenţe, este neverosimilă. Este de la sine înţeles că în asemenea cazuri obiecţia vizează „lipsa de experienţă" a autorului, care, necunoscînd viaţa, nu a reuşit să dea impresia că în ficţiunea sa totul se petrece aievea. Dar îşi propune creatorul întotdeauna aceasta ?

In literatura tradiţională (ca şi în aceea care, în diferite forme, o continuă), verosimilitatea face parte, într-adevăr, din convenţie. Scriitorii anunţă că opera lor este reproducerea unor însemnări dintr-un caiet găsit întîmplător, că ei înşişi au participat, ca martori sau ca eroi, la evenimente, că peripeţiile le-au fost povestite mai demult ş.a.m.d. ; aceeaşi scriitori reconstituie epoca în detaliu sau în trăsăturile ei esenţiale, gradează procesele sufleteşti ale personajelor, subliniază particularităţile de limbaj. Lăsînd la o parte faptul că ceea ce rezultă este în mod sigur altceva decît realitatea, trebuie admis că verosimilitatea, constituind aici o exigenţă internă a operei, poate deveni şi o exigenţă a criticii.

A afirma însă despre proza lui Voiculescu, să zicem, că nu e verosimilă este similar cu a reproşa copacului că nu claxonează. Literatura modernă, în special, nu-şi propune să fie verosimilă şi de aceea nici nu i se poate pretinde să fie astfel.

O victimă (surîzătoare) a confuziei a fost, printre alţii, G. Călinescu, cu romanele sale aparent balzaciene pe care diferiţi comentatori, de la Marin Preda la Al. George, le-au judecat cu acest criteriu impropriu. Autorul Bietului Ioanide n-a urmărit însă niciodată să creeze impresia de realitate. El a exemplificat esenţa realităţii — principiile — prin gesturi fanteziste şi burleşti.

Literatura modernă, în general, constrînge realitatea să se exprime mai bine pe ea însăşi, chiar cu preţul de a distruge aparenţa de firesc. Această literatură acceptă să fie mai neverosimilă pentru a fi mai adevărată.

Valabil pentru anumite zone, criteriul verosimilităţii duce, în altele, la erori. Singura pretenţie care se poate emite în legătură cu orice operă este să fie, într-un fel sau altul, adevărată.

Poezia modernă are încă de înfruntat inerţia gustului public şi pentru faptul că ritmul ei interior este mai rapid decît acela al poeziei tradiţionale. La V. Hugo sau V. Alecsandri, ideile se derulează normal, ca un discurs sau ca o conversaţie. De aceea, poeziile lor pot fi recitate şi audiate fără dificultăţi. Un poet ca Ion Barbu însă face o problemă din fiecare cuvînt, astfel că versurile sale, doar citite pe îndelete, îşi dezvăluie sensurile. Declamate pe scenă, aceste versuri ar produce hilaritatea pe care le produc gesturile unor personaje filmate cu acceleratorul. Nu întîmplător Ion Barbu numea „leneşe" poezia lui T. Arghezi. E adevărat, obiecţia sa avea în vedere retorica aparentă a lui Arghezi, care, ca şi Eminescu (sau chiar ca Ion Barbu, în balade), simulează ritmul gîndirii obişnuite pentru a face accesibile şi pe placul tuturor copleşitoarele aglomeraţii de înţelesuri şi rezonanţe. In principiu, însă, autorul Jocului secund are dreptate, sesizînd diferenţa dintre poeţii tradiţionali, care vorbesc, şi poeţii moderni, care scriu.

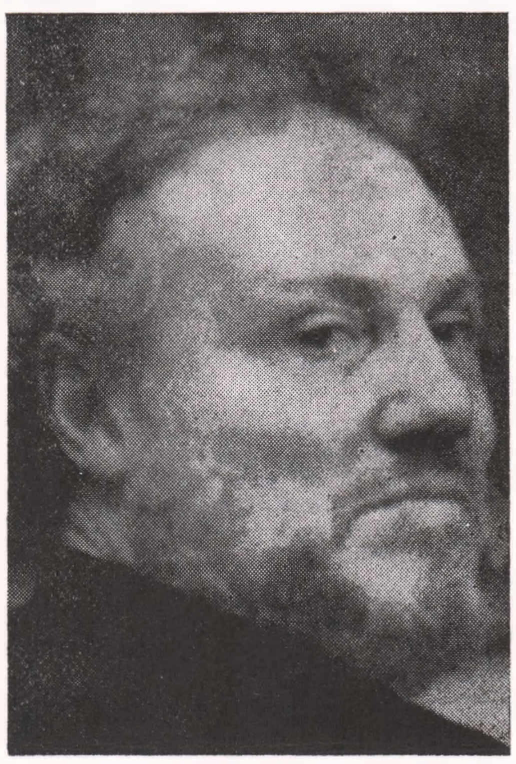
Alex. ŞTEFĂNESCU

controverse

cu LESLIE FIEDLER

despre :

critica din cursurile universitare • moartea modernismului • avangardiştii şi amfiteatrele viitorului • conştiinţa confruntării • „Love Story" şi „Traviata" • contemporaneitatea lui Faulkner • legenda Hemingway



Leslie Fiedler a publicat în 1960 „Dragostea şi moartea în romanul american" care îl încadra printre puţinii critici care refuzau viziunea „formalistă" asupra literaturii. În cele opt volume de critică, de după „Nu în tunet" din 1961, Fiedler se ocupă de descoperirea modelelor moralităţii şi mitului în literatură. A mai publicat, de asemenea, două volume de proză scurtă şi două romane.

Actualmente, Dr. Leslie Fiedler este profesor la Universitatea de stat din New York, după ce a predat cursuri de literatură americană la Roma, Paris şi în Anglia.

Mai întîi, daţi-mi voie, domnilor, să mă prezint. Sînt comparatist şi scriu despre literatura americană de pe poziţia celui care o vede în contextul altor literaturi. La universitate nu ţin cursuri despre literatura americană. Prima oară cînd am fost aproape obligat să scriu despre ea ca „profesionist", s-a întîmplat la Universitatea din Roma. Îmi place să cred că voi rămîne amator şi nu voi deveni profesionist în propria-mi literatură. În prezent, ţin un curs despre Charles Dickens, uneori predau cursuri despre Dante, îmi plac foarte mult seminariile speciale — anul trecut, de exemplu, am ţinut un asemenea seminar şi, în general, mă ocup de literatura europeană.

Ce înţelegeţi prin critic profesionist ?

Criticul academic, universitar. Mi-am petrecut toată viaţa prin universităţi, dar vreau să cred că nu aparţin criticii universitare. De literatura americană, pe care o citesc din copilărie, mă apropii cu pasiune, nu cu ştiinţă.

A fi universitar înseamnă o alterare a criticului sau formularea rămîne o simplă etichetă ?

O etichetă ar corespunde unei anumite realităţi. Cînd spui că eşti amator înseamnă că vorbeşti din dragoste, pe cînd universitarul e preocupat de ceea ce ar putea crede colegii lui despre dînsul, de exactitatea şi respectabilităţile şi mai puţin de faptul că trebuie să rămînă credincios literaturii căreia îi datorează un răspuns personal. Mă mai gîndesc, de asemenea, şi la faptul că universitarii sînt uneori tentaţi să creadă că literatura este numai ceea ce se predă la cursuri şi că restul trebuie exclus. Mă interesează şi literatura „populară" în toate semnificaţiile cuvîntului.

Care sînt tendinţele actuale în proza, poezia şi critica americană ?

Cred că fenomenul cel mai interesant care se petrece astăzi în literatura americană, din punct de vedere al scriitorilor şi al criticilor, este criza determinată de moartea modernismului ; în sensul că modernismul a reprezentat o încercare de a crea ultima şi cea mai recentă mişcare literară din vest. Problema mi se pare deosebit de acută în cazul romanului (ca gen literar apărut în secolul al XVIII-lea) — la început o formă populară, pe care Mann, Proust şi Joyce au transformat-o în privilegiul unui număr foarte restrîns de oameni. Mi se pare că tendinţa prozatorului american actual este de a întoarce spatele inventiilor moderniste, inclusiv celor de avangardă. Încercările de a crea romanul artistic, începute în Franţa de către Flaubert şi de Henry James în ţările vorbitoare de limbă engleză reprezintă tendinţa de a scrie romane care să fie păstrate în biblioteci sau predate studenţilor la universitate. Scriitorii de avangardă sînt vinovaţi pentru a fi încercat să scrie pentru bibliotecile şi amfiteatrele viitorului.

Deci scriitorii americani creează astăzi pentru prezent ?

Scriitorii americani pe care îi admir cel mai mult încearcă să scrie cărţi care să reunească publicul „popular" cu cel „de elită", să umple un gol creat artificial. Cei mai ambiţioşi dintre romancierii tineri scriu astăzi acel gen de romane pe care îl credem de o reputaţie îndoielnică : westernuri, romane poliţiste, povestiri de groază şi „science-fiction". Asta se întîmplă în proza americană de după 1960. Exemplele edificatoare ar fi Ken Kesen cu „Zbură peste cuibul cucului" sau Thomas Berger cu „Micuţul om mare". Interesant în această întoarcere către genul popular este faptul că asemenea romane sînt aproape imediat traduse de pe pagina de hîrtie în peliculă cinematografică, întîlnind astfel un public şi mai larg.

Ce este, totuşi, de autentică valoare în contemporaneitatea literară americană ?

Cred că asemenea romane scot la iveală slăbiciunea criticii tradiţionale, a sistemelor care ascund valori ierarhice prinse în capcana distincţiei dintre literatură bună şi literatură proastă, superioară şi inferioară, literatură accesibilă numai unei elite sau destinată maselor largi. Întrebarea — al cărei răspuns nu-l cunosc — este dacă s-ar putea crea un sistem de evaluare care să nu implice distincţii ce de evaluare care să nu implice asemenea distincţii.

Şi literatura care va rămîne ?

Cred că se va menţine acea literatură capabilă să dea viaţă materialului care-i uneşte şi nu care-i separă pe oameni, adică literatura la care răspund atît copiii cît şi adulţii, bărbaţii şi femeile, naivii şi sofisticaţii. Este literatura care se ocupă de imaginile primordiale. La nivelul conştiinţei depline ne deosebim imens unul de altul, dar cînd ajungem la acea substanţă care apare în vise, de exemplu, descoperim zona în care sîntem cu toţii la fel. Imaginile primordiale, care nu trebuiesc căutate numai în folclor, ci şi în mitologia societăţilor industriale.

Care ar fi întrebările fundamentale la care încearcă să răspundă literatura americană contemporană ?

Sînt convins că problemele noastre fundamentale, ca dragostea şi moartea sînt condiţionate de timpul istoriei în care se pun, de pămîntul pe care se întîmplă. Înstrăinaţii şi felul de a-i trata reprezintă una din mariie chestiuni ce se cer rezolvate ; literatura din totdeauna a încercat să stabilească modul în care un anumit fel de conştiinţă tratează o conştiinţă total diferită, izolată. Contextul specific american a raportat această problemă la relaţiile dintre albi şi ne-albi ; dintre ex-europeni şi băştinaşi sau negrii aduşi în America pentru a fi sclavi. Specifică Americii va fi deci eterna confruntare între ceea ce a rămas din cultura umanistă europeană, cu rădăcinile ei mediteraniene şi cultura africanilor sau a băştinaşilor — culturi care nu au nimic în comun, ba chiar sînt ostile. De aceea westernul este mereu reinventat în America. De la Fenimore Cooper pînă la Thomas Berger şi Ken Kesey, cea mai mare parte a literaturii americane a fost studiul procesului straniu prin care oamenii care au început ca europeni şi a căror piele este albă, cînd întîlnesc pielea roşie în propriul teritoriu, în propriul context, conştiinţa lor se schimbă în ceva nou : nici europeană, nici băştinaşă, ci americană modernă.

În altă ordine de idei, cum vă explicaţi, domnule Fiedler, succesul lui „Love Story" ?

Foarte simplu. Este o poveste care s-ar bucura oricînd de succes, numai că celelalte variante ale ei au fost ceva mai reuşite. Primul „Love Story" a fost „Traviata".

Confuzia experimentalismului şi plictiseala europeană ne permit o explicare a succesului ei pe continentul nostru, deşi venea de la periferia literaturii. În America, însă ?

Multă vreme şi literatura americană a fost înstrăinată de caracterul ei fundamental, originar. Americanii înşişi, s-au ruşinat de sentimentalismul şi vulgaritatea lor, iar secolul XX a făcut încercarea de a emula avangardismul european şi de a afirma forţa unei literaturi simboliste, ironice etc. De aceea, exact ca şi în Europa, există în America o foame de reîntoarcere către acea pură lăcrimare, de a reda literaturii acel sentimentalism esenţial ei pe care modernismul a crezut că poate să-l refuze.

Cele două tendinţe în literatura americană, rămîn : cea reprezentată, la o extrmă, de Henry James, Ezra Pound şi T. S. Eliot — de a îndepărta literatura de subiectivism, confesiune, biografie şi care a permis afirmarea criticii formaliste ; noua critică îi învaţă pe americani să nu mai aibă încredere în tradiţia lui Walt Whitman, ci într-o tradiţie europeană care pătrundea prin T. S. Eliot pînă la simbolismul continental. Avem apoi poezia metafizică engleză din secolul al XVII-lea ; şi cu apariţia, în deceniul al şaselea, a unei figuri ca cea a lui Allen Ginsberg, americanii încep să înţeleagă din nou de ce Whitman rămîne încă pilonul central al literaturii lor, pe care trebuie să-l accepte. Tradiţia esenţială în America nu a fost cea a afirmării, ci a negării. Nu nihilism, ci un refuz al anumitor valori oficiale oferite de societate ca o tentaţie pentru scriitori.

Este o mare foame de scriitori în America — periculoasă, fiindcă odată cu afirmarea scriitorul e transformat într-o figură publică şi, asemeni unei stele de cinematograf devine victimă a propriei reclame.

Credeţi că scriitorul ar trebui să nu se bucure de nici un fel de publicitate ?

Nu. La începutul carierei scriitorul este sărac, tînăr şi speriat. Visul lui este să fie vestit, bogat şi iubit. Pentru aceasta creează „fantezii" care corespund celei a oamenilor în mijlocul cărora trăieşte iar visul său devine realitate. Happy-end-ul imaginat de el se va dovedi, din păcate, tragic. Goethe ne avertiza să avem grijă ce ne dorim în tinereţe fiindcă s-ar putea să obţinem mult mai tîrziu. Sînt şi scriitori, ca Salinger, care încearcă să scape de publicitate. Dar el e dispărut, probabil, pentru că dialogul dintre el şi publicul său încetase. Nu rămîne de ales decît între soarta lui Mailer şi cea a lui Salinger. Vinovate sînt **mass-media** care fac scriitorul să-şi trăiască drama personală în salonul tuturora. Scriitorul este foarte prezent în programele de televiziune, radio, în presă şi toate aduc în faţa publicului amănunte inutile şi periculoase din viaţa lui.

Faulkner, deşi nouă ni se pare destul de important, nu a apărut în discuţie...

Îl admir pe Faulkner foarte mult şi mi se pare, alături de Hemingway, a fi cel mai mare scriitor din prima jumătate a secolului. Mai mult decît Hemingway, care mi se prezintă deja oarecum îndepărtat, dar nu suficient pentru a aparţine istoriei şi nici destul de aproape pentru a ne fi contemporan — Faulkner încă mai este un scriitor al zilelor noastre.

Să revenim însă la Hemingway. Cred că legenda vieţii a pus în umbră ce era mai bun din operă. Şi, într-un anume sens, numai prin sinucidere a mai reuşit să-şi salveze opera în faţa vieţii.

Sinuciderea este şi ea parte din viaţă.

Da. Şi poate de aceea, în cazul lui Faulkner, „Zgomotul şi furia" ridică o problemă dificilă fiindcă este cea mai ambiţioasă şi cea mai imperfectă operă a sa.

Consemnat de
Ştefan AVĂDANEI

glasurile cartierului sărac

(urmare din pag. 16)

În acest moment cineva se interesa de ea. Un tînăr înalt şi palid care era sensibil. El credea că există un adevăr şi ştia pe de altă parte că femeia aceasta urma să moară, dar nu se zorea să rezolve această contradicţie. Era animat de un real interes pentru plictisul bătrînei. Lucrul acesta, ea îl presimţise. Şi acest interes era un chilipir nesperat pentru bolnavă. Îi povestea suferinţele cu însufleţire : era la capătul zilelor. Şi fireşte, trebuie să lase locul tinerilor. Dacă se plictisea ? Era un lucru sigur. Nu vorbeau cu ea. Stătea în colţul ei precum un cîine. Era mai bine s-o termine. Fiindcă prefera să moară decît să stea pe spatele cuiva.

Glasul îi devenise gîlcevitor. Era un glas de iarmaroc, de precupeaţă. Şi totuşi acest tînăr o înţelegea, pentru că avea sensibilitate. Era de părere, cu toate acestea, că e mai bine să stai pe spatele celorlalţi decît să mori. Dar asta nu dovedea decît că fără îndoială el nu stătuse niciodată pe spatele cuiva, cu excepţia lui Dumnezeu. Şi tocmai îi spunea bătrînei — căci văzuse mătăniile : „Iţi rămîne Bunul Dumnezeu". Desigur. Dar şi în privinţa aceasta, o necăjeau. Dacă i se întîmpla să rămînă îndelung în rugăciune, dacă privirea i se pierdea într-unul din motivele covorului, fiica spunea : „Iar se roagă ! — Cu ce te deranjează, răspundea bolnava. — Nu mă deranjează, dar mă enervează în cele din urmă". Şi bătrîna tăcea şi închidea ochii...

S-au aşezat la masă. Tînărul palid şi înalt fusese invitat la cină. Fiindcă seara alimentele sînt grele, bătrîn nu mînca. Rămăsese în colţul ei, în spatele celui care o ascultase. Şi, simţindu-se observat, acesta mînca cu greutate. Fiindcă se simţeau bine împreună, oamenii aceştia s-au gîndit să prelungească momentul. Au hotărît să meargă la cinematograf. Rula tocmai un film comic. Tînărul acceptase zăpăcit, fără să se gîndească la fiinţa care continua să existe în spatele său.

Se ridicaseră ca să se ducă să se spele pe mîini înainte de a ieşi în oraş. Nici vorbă, evident, să vină şi bătrîna. Chiar de n-ar fi fost neputincioasă, ignoranţa ei ar fi împiedicat-o să vadă filmul. Spunea şi ea că nu-i plac filmele. De fapt, ea nu înţelegea. Stătea în colţul ei, de altfel, şi era foarte preocupată de boabele de mătănii. Dumnezeu se afla în spatele acestor mătănii şi o îndemna să aibă încredere. Cele trei obiecte pe care le păstra însemnau pentru ea punctul material de unde începea dumnezeiescul. De la mătănii, de la Hristos sau de la sfîntul Iosif încolo, în spatele lor, se deschidea o întunecime adîncă, imensă, în care se găsea Dumnezeu.

Toţi erau gata. Se apropiau de bătrînă ca s-o îmbrăţişeze şi să-i spună bună seara. Ea înţelesese şi strîngea cu putere mătăniile. Se părea însă că gestul acesta putea să fie la fel de bine din disperare sau fervoare. O îmbrăţişaseră. Mai rămăsese doar tînărul înalt şi palid. Strînsese mîna femeii cu afecţiune şi se întorsese deja. Bătrîna îl vedea însă plecînd pe cel ce se interesase de ea. Nu voia să fie singură. Simţea deja groaza singurătăţii, insomnia prelungită, întrevederea decepţionată cu Dumnezeu. Îi era frică, nu se mai bizuia decît pe om şi, legîndu-se de singura fiinţă ce îi arătase interes, nu-i slăbea mîna, o strîngea, mulţumind cu stîngăcie pentru a-şi justifica insistenţa. Tînărul era jenat. Deja ceilalţi se întorceau ca să-l invite să se grăbească. Spectacolul începea la ora nouă şi era mai bine să ajungă ceva mai degrabă ca să nu aştepte la ghişeu.

Iar el simţea că se află în faţa celei mai groaznice nenorociri pe care o cunoscuse vreodată : nenorocirea unei bătrîne pe care ai săi o părăsesc pentru a pleca la cinematograf. Vroia să se desprindă de ea şi s-o şteargă, nu vroia să ştie, încercă să-şi retragă mîna. Timp de o secundă, o ură sălbatică îl năpădi şi se gîndi s-o pălmuiască pe bătrînă cu toată puterea.

Reuşi în sfîrşit să se retragă şi plecă în timp ce bătrîna, ridicată pe jumătate în fotoliul ei, vedea cu groază cum dispare singura certitudine în voia căreia ar fi putut să se lase. Nimic n-o mai apăra acum. Şi cuprinsă toată de gîndul morţii, nu-şi dădea seama limpede ce o înspăimîntă, dar ştia că nu vrea să fie singură. Dumnezeu nu-i era de nici un folos, o smulgea numai dintre oameni şi o însingura. Ea nu voia să-i părăsească pe oameni. De aceea începu să plîngă.

Ceilalţi erau deja în stradă. O remuşcare tenace îl muncea pe tînărul ce avusese ghinionul să fie sensibil. Ridică ochii spre fereastra iluminată, imens ochi mort al casei tăcute. Ochiul se închise. Fiica bătrînei bolnave spuse tînărului palid : „Stinge totdeauna lumina cînd rămîne singură. Îi place să stea în întuneric".

(Cahiers Albert Camus — Ecrits de jeunesse (d'Albert Camus, Gallimard, 1973).

dicționar de pseudonime

întocmit de Gh. CATANA

POP AUGUSTIN Z. N.

Numele literar al istoricului literar **Augustin Z.N. Popescu** (n. 30 martie 1910 la București), profesor universitar, documentarist eminescolog. Licențiat al Facultății de litere și filosofie (1931), a fost, o perioadă de timp, profesor secundar și cercetător la Biblioteca Academiei. A început să publice în 1930, colaborînd la „Athenaeum", „Buletinul Mihai Eminescu", „Convorbiri literare", „Moldavia", „Preocupări literare" și „Sepia". După 1944 a colaborat la majoritatea publicațiilor literare și de cultură. A mai semnat cu pseudonimele : A. Pop, Aug. Pop, Antioh Profir și Olga Profir.

SCRIERI : Neamul mitropolitului cărturar Varlaam al Moldovei (1938) și **Biografia lui Varlaam** (1940) **Contribuții Eminesciene** (1, 1938 ; II — 1940) ; **Din Eminescu necunoscut** (1942) ; **Aglaea Eminescu, sora poetului** (1943) ; **Contribuții documentare la biografia lui M. Eminescu** (1962) ; **Din istoria culturii argeșene** (1965) ; **Noi contribuții documentare la biografia lui Eminescu** (1969) ; **Mărturii Eminescu — Veronica Micle** (1967, 1969) ; **Scriitorii din Argeș** (1969) : **„Poezii" de Veronica Micle** (ediție).

POPESCU SPIRIDON

După tată scriitorul se numea Apopei (n. 13. VIII. 1864, la Rogojeni — Covurlui, m. 8 V. 1933). La înmatricularea școlară, învățătorul i-a schimbat numele în Popescu. A debutat în revista „Arhiva". Invățător, apoi profesor de matematici la Liceul Lazăr din București, a fost, un timp director în Ministerul Invățămîntului. Cu pseudonimul N. Tofan a semnat ciclul de „Scrisori către vărul meu".

SCRIERI : Moș Gheorghe la expoziție (București, 1907) ; **Zori de iulie** (schițe și nuvele, 1912) ; **Din povestirile unui vînător de lupi** (f.a.).

SCRIERI despre : E. Lovinescu (Istoria literaturii române contemporane, vol. IV) ; G. Ibrăileanu (Spiridon Popescu — în Viața românească, nr. 5. 1911, pag. 302) ; G. Călinescu (ist. lit. rom...., Buc., 1941, pag. 581—583) ; D. Micu (Inceput de secol. București, 1970, pag. 88).

PORSENA N.

Pseudonimul scriitorului **N. G. Ionescu** (n. 13. I. 1892 la București — m. 1971). De profesie avocat. a colaborat la „Arena" „Facla" „Flacăra", „Hiena", „Rampa", Revista idealistă" etc., unde a mai semnat : N. Albotă, ing. N. Florian, N. G. Ionescu — Negion, I. N. Miereanu, M. Rantea, Styx.

SCRIERI Literare : **La judecata zeilor** (nuvele, 1913), **Dincolo de iubire și de moarte** (nuvele, 1915) **Magdalena — călătorie sentimentală** (1916), **Strigoii** (1920), **Spre fericire** (roman, 1920), **Visătorii** (roman, 1925), **Se aprind făcliile** (1935).

---

nostalgia stărilor apolinice

(urmare din pag. 11)

Prezente feminine lîngă *murmur de izvor,* lîngă *lacul codrilor albastru,* lîngă *ale rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot,* abat atenția (în cadrul reveriei somnolente) de la conștiința *trecerii* timpului. In instrumentația comunicării luna și apa, potențate prin repetiție, intră ca elemente muzicale, asociate șoaptei magice :

„Să plutim cuprinși de farmec / Sub lumina blîndei lune — / Vîntu-n trestii lin foșnească / Unduioasa apă sune !"

Principiu al genezei, imperiu din care „răsare luna liniștit", materie din care ia înfățișare umană Luceafărul apa introduce pe poet în nemărginit, în necunoscut și etern, într-o infinită *istorie în spirit, cu perspective metafizice. Coborîrea apelor* (titlu de sonet) exprimă concis curba existenței. Izvoare *cîntărețe* au devenit în final fluvii obosite :

„Păn'ce unindu-se în marea-amară / — Ca fluviu mîndru, ce-ostenit mugește ! / Al tinereții glas de mult uitară. . ."

V

Luate în accepțiune simbolică, principiile cosmogonice ale mitologiilor arhaice se întrepătrund într-o largă mișcare osmotică, traducînd, în ciuda crizelor omului. armonia universală. Intre subparticulele universului mic și lumea astrelor, între valurile mării și ale timpului, între oscilațiile de la vis la realitate, omul are conștiința unității originare. Eminescu revine patetic la sensurile originare ale cuvintelor, încît pămîntul, aerul ,focul, apa, oricîte vibrații tragice ar avea în subtext, se unifică în fermecătoare picturi apolinice, departe de cețurile faustiene. Spectacolului crepuscular din *Coborîrea apelor* i se opune o mișcare ascendentă, gravitația către astral. Extazul, de scurtă durată, îl întreține dragostea ,ca în acest fragment de simfonie :

„O, ascultă numa-ncoace, / Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace ! / Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre / Povestesc ele-nde ele numai dragostele noastre. / Și luceferii ce tremur așa reci prin negre cetini, / Tot pămîntul, lacul, cerul... toate, toate ni-s prietini..."

Intre subiectiv și obiectiv, barierele se șterg, dualismul Eu-Univers e depășit și atunci poetul se apropie de categoria apolinicului. Retras din societate, într-un anumit moment istoric al acesteia, el găsește compensație asociind exilului său interior, marea, pădurea, firmamentul, instalîndu-și stihiile în propria experiență. Fragmentele lumii își încetează solicitările contradictorii iar deasupra lor, dincolo de învălmășeala regnurilor, se profilează o coerență cuceritoare, justificînd bucuria de a exista. Statistic, luna, marmura, teiul, apa revin în sute de asociații. Sînt obsesii. Prin Eminescu, *șoapta, aurul, amintirea, codrul, balta, domolul, linul* și celelalte se încorporează în poetica sadoveniană. Cei doi sînt fețe complementare ale aceleiași sensibilități contemplative orientată spre natură. Codrul și apa deoparte, luna și stelele de alta au devenit, prin dragoste, durere și moarte, instrumente de inițiere în misterele universului. Structura poeziei eminesciene aparține tipului romantic (ceea ce nu exclude sunetele apolinice). Sentimentele, întrebările, răspunsurile confirmă, sub masca individualului, atitudini larg umane. Rezonanțele lirice sînt profund românești. Nimeni nu ne-a revelat pînă astăzi nouă înșine mai strălucit ca Eminescu !



Despre dobrogeanul IORDAN AIOANEI încă nu a aflat nimeni. Se pare că versul său a căpătat expresie în urma unei ucenicii îndelungate. Autorul — fie din modestie, fie din timiditate — nu a îndrăznit pînă acum să se adreseze vreunei redacții. Nu știm ce vîrstă și ce profesie va fi avînd purtătorul numelui pe care îl găzduim de această dată la rubrica noastră. Rămîne ca timpul să confirme — sau să infirme — încrederea ce am acordat-o noului venit.

Ioanid ROMANESCU

IORDAN AIOANEI

visuri crescum frumoase rodii

Visuri crescum frumoase rodii ;
Imi număr anii mei prin zodii ;
Te-ntreb ce poate să însemne
Viața unui hoț de lemne ?

Și pentru nu știu ce întorsuri
Rămînem fiecare torsuri
Divin săpate în pămînt —
Totemuri la răscruci de vînt.

așteptam

Ploaia mai bătea în geamuri
cu degete subțiri tam-tam-uri.

Așteptam să se facă liniște.

De sub scoarța subțire-a pămîntului
răzbătea un zgomot infernal :
chiar și firele de iarbă răsărind
produceau un țiuit ca de țignal.
Sobolii săpînd drumuri subterane
produceau cutremur de pămînt ;
așteptam să se facă liniște
să pornim pe vînt.

cîndva

Ce-aveai cu visul meu atît de frumos
pe care-l clădeam dintr-un nisip mișcător ?
Eram cîndva lîngă tine :
mi-ai fi putut sesiza existența

apăsînd pe o clapă de aer.
Glasul pescărușilor nocturni
mă ruina într-un vis.
Ne-am fi putut spune pe nume
dar eram atît de absorbiți
de trecerea aceasta pe ape.

Din depărtare
trupul tău are formă de vis.

fructele mării

Vai, într-un arbor uriaș
Cu ramuri de spini
Fructele mării rîvnesc
Peștii cei iuți și cei lini.

Vin noaptea peștii-fierăstrău
Și taie arborele din rădăcini.

Și fructele acele-nțepătoare
Se prăbușesc din ramuri ireal,
Cu luciul lor fosforecent de sare
Lovind în mine ca-ntr-un mal.

toamna

Cu gîndul dus departe la cocorii
Ce mînă-n stoluri parcă norii
Las calul meu să meargă prin porumb.

Toamna se lasă-n mine grea de plumb.

dintre sute de catarge



Soţiei mele
25 decembrie 1934

camus

„glasurile cartierului sărac“

Mai întîi e glasul femeii care nu se gîndea.

Nu de amintire ar trebui să vorbim, ci de rechemare. Prin aceasta nu căutăm nici fericirea trecută, nici mîngiierea iluzorie. Insă din aceste ceasuri pe care le readucem din adîncul uitării înspre noi a supravieţuit mai cu seamă amintirea neştirbită a unei emoţii pure, a unei clipe de veşnicie ce ne făcea să participăm. Doar atît este adevărat în noi. Totdeauna ne dăm seama de lucrul acesta prea tîrziu. E vorba de ceasurile, de zilele cînd am iubit. Am împărtăşit unduirea unui gest, potrivirea unui arbore în peisaj. Şi pentru a recrea toată această iubire n-avem la îndemînă decît un amănunt, dar e de-ajuns : mirosul de cameră închisă prea mult timp, zgomotul specific al unui pas pe drum. Iubeam dăruindu-ne, eram noi înşine în sfîrşit, fiindcă numai iubirea ne redă nouă înşine. Fără îndoială, iată de ce aceste ceasuri trecute ne par aşa de apropiate. Luăm atunci cunoştinţă de veşnicie. Şi chiar de-ar fi iluzorie, o salutăm totuşi cu emoţie.

Intr-o seară, în tristeţea unui ceas, în dorinţa nedesluşită a unui cer prea cenuşiu, prea şters, aceste clipe se reîntorc de la sine, încet, tot aşa de puternice, tot aşa de tulburătoare, poate şi mai îmbietoare, din îndepărtata lor călătorie. Ne regăsim în fiece gest ; ar fi însă iluzoriu să ne închipuim că această recunoaştere naşte altceva decît tristeţe. La urma urmei, aceste tristeţi sînt cele mai frumoase, căci abia de se cunosc. Numai cînd le simţi terminîndu-se ceri repaos şi indiferenţă. Iar dacă ar fi să povestim aceste ceasuri, am face-o cu glas gînditor, aproape voalat, ce recită, ce mai mult îşi vorbeşte decît vorbeşte. Poate că, la urma urmei, aici se află ceea ce numim fericire. Parcurgînd amintirile acestea, acoperim totul cu acelaşi veşmînt discret, iar moartea însăşi ne apare aidoma unei pînze de fond cu tonuri învechite, mai puţin înspăimîntătoare, aproape alinătoare. Cînd în sfîrşit drumul nostru se opreşte brusc în faţa unei nevoi imediate, se revarsă o anume gingăşie, ivită dintr-o întoarecere către noi înşine : ne simţim nefericirea şi iubim cu atît mai mult. Da, poate că aceasta-i fericirea, sentimentul de compătimire pentru nefericirea noastră. Şi duioşia aceasta îngăduitoare ne face să-i uităm ridicolul cînd se apleacă asupra trecutului nostru pentru a ne îmbogăţi prezentul.

Aşa era şi în seara aceea. El îşi amintea, nu de o trecută fericire, ci de un straniu sentiment de care suferise. — Avusese o mamă. Uneori, îi puneau o întrebare acesteia : „La ce te gîndeşti ? — La nimic“, răspundea ea. — Şi este foarte adevărat. Asta-i tot, nimic aşadar. Viaţa, interesele, copiii ei se întîmplă să fie acolo, prezenţă prea firească pentru ca să fie simţită. Era infirmă, gîndea greu. Avusese o mamă aspră şi autoritară, care ar fi jertfit totul unui egoism de animal supărăcios şi care înrîurise multă vreme copila slabă de minte. Emancipată prin căsătorie, a revenit sub ascultare după moartea soţului. Acesta murise ca un erou, cum se spune. Iar la locul de cuviinţă, pot fi văzute într-un cadru aurit crucea de război şi medalia militară. Spitalul i-a mai trimis văduvei şi o schijă de obuz extrasă din trup. Văduva a păstrat-o. De mult nu mai e întristată. Şi-a uitat soţul, dar mai vorbeşte încă despre tatăl copiilor ei. Pentru a-i creşte pe aceştia din urmă, munceşte şi dă banii mamei sale. Aceasta îi educă pe copii cu cravaşa. Iar cînd loveşte prea tare, fiica îi spune : „Nu-i lovi în cap“. Fiindcă sînt copii, îi iubeşte mult. Ii iubeşte cu o dragoste egală ce nu li s-a dezvăluit niciodată.

Cîteodată, precum în serile de care îşi amintea el, întorcîndu-se de la munca ei istovitoare (e femeie de serviciu), găseşte casa goală. Bătrîna a plecat după cumpărături, copiii nu s-au întors încă de la şcoală. Se ghemuieşte atunci pe un scaun şi, cu ochii pierduţi, urmăreşte zăpăcită o fisură din parchet. In jurul ei noaptea se îngroaşă, muţenia aceasta tînguitoare fiind în noapte de o tristeţe fără leac : nu-i nimeni de faţă ca să vadă.

Cu toate acestea, unul din copii suferă din cauza acestei atitudini în care, fără îndoială, mama îşi regăseşte unica fericire. Dacă el intră în acest moment, distinge silueta firavă cu umeri osoşi şi se opreşte : îi este frică. Incepe să presimtă o mulţime de lucruri. Abia şi-a dat seama de propria sa existenţă. Ii vine greu să plîngă în faţa tăcerii acesteia animalice. Ii e milă de mamă, înseamnă oare că o iubeşte ? Nu l-a mîngîiat niciodată, căci n-ar putea. Rămîne atunci s-o privească minute îndelungi. Simţindu-se străin, ia cunoştinţă de durerea sa. Ea nu-l aude, e surdă.

Indată se va întoarce bătrîna, viaţa va renaşte : lumina rotundă a lămpii cu gaz, pînza cerată, ţipetele, înjurăturile. Insă acum tăcerea aceasta marchează o oprire a timpului, un minut de veşnicie. Fiindcă simte asta vag, copilului i se pare că simte, în elanul ce-l cuprinde, dragoste pentru mama sa. Şi trebuie să simtă, pentru că la urma urmei e mama sa.

Dar la ce se gîndeşte ea, la ce se gîndeşte ea oare ? La nimic. Afară, lumină, zgomote ; aici tăcere în noapte. Copilul va creşte, va învăţa. Va fi crescut şi i se va pretinde recunoştinţă, ca şi cum aceasta l-ar scuti de durere. Mama lui va avea mereu asemenea tăceri. Şi mereu copilul va întreba, şi pe mama sa şi pe el însuşi. Va creşte în durere. A fi un om, iată ce este important. Bunica va muri, apoi mama, apoi el.

Mama a tresărit, i-a fost frică. Işi ceartă fiul. Privind-o aşa, pare tîmp. Să se ducă la treburi. Copilul şi-a făcut treburile. A iubit, a suferit, a renunţat. Se află astăzi într-o altă încăpere, urîtă şi ea, şi neagră. Acum e un om. Nu asta e oare important ?

2

Apoi e glasul omului ce se născuse ca să moară.

Desigur, glasul său triumfa cînd, cu sprîncenele apropiate, scutura arătătorul sentenţios. Spunea : „Mi-e, mie tatăl meu îmi dădea săptămînal cîte cinci franci ca să mă distrez pînă sîmbăta următoare. Ei bine, reuşeam şi aşa să pun cîţiva bănuţi deoparte. — Mai întîi, ca să-mi pot vedea logodnica făceam în plin şes patru kilometri la dus şi patru la întors. Ehei, ehei, ascultaţi-mă pe mine, tinerii de astăzi nu mai ştiu să se distreze“. Stăteau în jurul unei mese rotunde, trei tineri, el bătrîn.Işi povestea întîmplările jalnice şi poveştile îşi erau pe măsura a ceea ce fusese : neghiobii ţinute la mare cinste, plictisuri sărbătorite ca pe nişte victorii. Tăcerile erau înlăturate din povestirea sa şi, grăbit să spună totul înainte de a fi părăsit, readucea din trecutul său mai puţin ceea ce-l însemnase cît ceea ce credea că-i va impresiona pe ascultători. Să se facă ascultat era singurul său viciu, pentru care refuza să vadă ironia din priviri şi întreruperile batjocoritoare de care avea parte. Era pentru ei bătrînul de la care se ştie că totul mergea bine pe vremea lui, cînd el se credea moşul respectat a cărui experienţă are greutate. Tinerii nu ştiu că experienţa este o înfrîngere şi că trebuie să pierzi totul ca să poţi şti cîte ceva. El nu spunea nimic despre aceasta, crezînd că — părînd fericit — creşte în ochii lor. De altfel, dacă în felul acesta greşea, s-ar fi înşelat şi dacă ar fi vrut dimpotrivă să-i impresioneze cu nenorocirile sale. Ce importanţă mai au suferinţele unui moşneag cînd viaţa nu-ţi lasă o clipă de răgaz ?

Vorbea, vorbea, se pierdea cu încîntare în pîcla vocii sale înăbuşite. Dar aşa nu mai putea continua. Plăcerea sa impunea şi un sfîrşit, însă atenţia ascultătorilor scădea. Nu mai era nici amuzant ; era bătrîn. Iar tinerilor le plac biliardul şi cărţile de joc, ce nu se asemănă cu lucrul stupid de fiecare zi.

A rămas în curînd singur, în ciuda minciunilor şi strădaniilor de a-şi face povestirea mai atrăgătoare. Nepoliticoşi, tinerii plecaseră. Din nou singur. Să nu mai fii ascultat : iată ce este groaznic în momentul cînd devii bătrîn. Il condamnau la tăcere şi la singurătate. Ii dădeau să înţeleagă că urma să moară în curînd. Iar un bătrîn e inutil, chiar stînjenitor şi viclean. Ducă-se. Sau să tacă : nici o umbră de respect. Iar el suferă fiindcă nu poate să tacă fără să-şi aducă aminte că este bătrîn. [...]

Mergea acum, cu domoala încăpăţînare a pasului său. Era singur şi bătrîn. La capătul unei vieţi, bătrînţea revine plină de dezgust... De ce nu vor să-l asculte ? Ar fi atît de uşor să-l înşele. Ar ajunge un surîs, puţină bunăvoinţă... Păşeşte şi tace, iar la colţul unei străzi se împiedică şi aproape cade. L-am văzut. E ridicol, dar ce să-i faci ? Oricum, îi place mai mult strada, strada decît ceasurile acelea cînd, acasă, febra i-o ascunde pe bătrînă şi îl izolează în cameră. Atunci, din cînd în cînd, uşa se deschide încet şi rămîne o clipă întredeschisă. Intră un bărbat, înalt, îmbrăcat în haine deschise. Se aşează în faţa bătrînului şi tace minute îndelungi. E nemişcat, precum uşa întredeschisă mai adineaori. Din timp în timp îşi trece o mînă prin păr şi suspină încet. După ce l-a privit îndelung pe bătrîn, cu aceeaşi privire grea de tristeţe, pleacă tăcut. In urma lui, cade un zgomot sec şi bătrînul rămîne acolo, îngrozit, cu o frică acidă şi dureroasă în burtă.

Pe cînd în stradă, nu mai e singur, oricît de puţină lume ar întîlni. Neîndoielnic, e bolnav. Poate se va săvîrşi în curînd. Sînt sigur de lucrul acesta. — Va fi sfîrşitul.

Febra sa cîntă. Pasul mic se grăbeşte : mîine va fi altfel, mîine. Deodată descoperă că mîine va fi la fel, şi poimîine, în toate celelalte zile. Iar descoperirea aceasta definitivă îl copleşeşte. Tocmai asemenea idei te fac să mori. Cine nu le poate suporta se sinucide. Iar cine este tînăr le îmbracă în fraze.

Bătrîn, nebun, beat, nu se ştie. Sfîrşitul său va fi un sfîrşit demn, hohotitor, admirabil. Va muri frumos, vreau să spun suferind. Ceea ce va constitui pentru el o mîngîiere. Şi de altfel, unde să se ducă ? E bătrîn pentru totdeauna.

Acum străzile erau mai întunecate şi mai pustii. Se mai auzeau încă glasuri. In liniştea stranie a serii ele deveneau mai solemne. In spatele colinelor care încercuiau oraşul, mai persistau încă urmele zilei. O dîră de fum, impunătoare, venită de nu se ştie unde, şi-a făcut apariţia de dincolo de crestele împădurite. Domoală, ea s-a înălţat şi a luat chipul unui brad. Bătrînul a închis ochii. Toate acestea erau ale lui... şi ale altora. In faţa vieţii care ducea cu sine vuietele oraşului şi *surîsul neghiob, indiferent al cerului*, rămînea singur, gol, descumpănit, mort deja.

Mai e nevoie să descriem reversul acestei frumoase medalii ? Bănuim că într-o cămăruţă murdară şi întunecoasă bătrîna punea masa — că, cina fiind gata, ea s-a aşezat, s-a uitat la ceas, a mai aşteptat puţin şi a început să mănînce cu poftă. Se gîndea : „Are toane“. Totul era spus.

. . . .

4

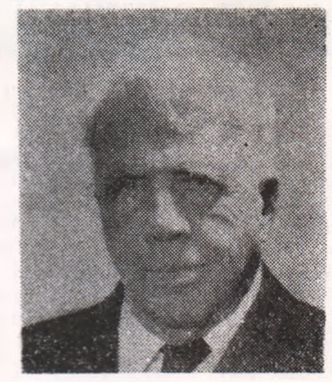
Apoi e glasul bătrînei bolnave părăsită de ai săi plecaţi la cinematograf.

Suferea de o boală de care crezuse că avea să moară. Toată partea dreaptă a trupului ei fusese paralizată. Nu mai avea decît jumătate din ea pe lumea asta cînd cealaltă jumătate îi era deja străină. Bătrînică vioaie şi gălăgioasă, trăind singură de ani de zile, o reduseseră la tăcere şi la nemişcare. O îngropaseră într-un fotoliu, la fiica sa. Ţinuse mult la independenţa ei şi la şaptezeci de ani mai lucra încă pentru a şi-o putea păstra. Trăia acum pe spezele fiicei.

Zile întregi singură, analfabetă, puţin sensibilă, viaţa-i larvară avea o singură fereastră : Dumnezeu. Credea în el. Iar dovada este că avea nişte mătănii, un Hristos din plumb şi stuc, un sfîntul Iosif ducîndu-l pe copilul Iisus. Nu credea că boala ei este incurabilă, dar susţinea contrariul pentru ca ceilalţi să aibă grijă de ea, lăsîndu-se de altfel în voia lui Dumnezeu pe care îl iubea destul de puţin.

(continuare în pag. 14)

Traducere de Luca PITU



centenar

robert frost

(1874 – 1963)

La 26 martie 1874 se năştea la San Francisco cel care avea să fie numit „cel mai reprezentativ poet al naţiunii americane“ — Robert Lee Frost. Dar recunoaşterea naţională şi internaţională avea s-o cîştige Frost la o vîrstă la care alţi poeţi culeg deja laurii victoriei ; şi nu America a fost aceea care l-a remarcat, ci vechiul continent — Anglia — care a recunoscut în americanul de 37 de ani, venit să-şi caute aiurea steaua unei vieţi mai bune, pe purtătorul sensurilor înnoitoare ale unei poetici moderne.

Reintors în 1915 în America pe care o părăsise anonim, se regăsi cunoscut şi apreciat. Dar nu-l atrăgea viaţa în mijlocul elitei literare. Deşi lipsit de studii universitare (a studiat doar doi ani greaca şi latina la Harvard) a fost „Master of Arts“ ; i s-a decernat de patru ori (lucru nemaiîntîlnit pînă la el) premiul Pulitzer (1924, 1931, 1937, 1941) şi a primit nenumărate titluri onorifice pînă la cel de Preşedinte al Societăţii Americane de poezie ; *suprema dovadă de recunoaştere naţională este aceea de a i se fi acordat cinstea de a citi în ianuarie 1961 poemul inaugural cu ocazia venirii la preşedinţie a lui John F. Kennedy, devenind poetul laureat al Statelor Unite.*

M. C.

prietenul nopţii

Sînt prieten bun cu tine, noapte.
Prin ploaie ies, prin ploaie mă întorc
Şi las lumini în urma mea, departe ;

Privesc de sus oraşul. Ce trist loc !
Trecînd pe lîngă umbra unui paznic,
Ochii-i închid, ars de-un lăuntric foc.

Şi paşii mi-i opresc ; totu-i atît de tainic.
Cînd dintr-o stradă mică, alăturată,
Un strigăt se înalţă atît de jalnic.

Dar nu mă cheamă înapoi ca altădată.
Şi-acolo, sus, la înălţimi, departe,
Un ceas imens e bolta înstelată,

Vestind că toate — bune, rele — sînt deşarte.
Sînt prieten bun cu tine, noapte.

o dată doar, apoi, nimic

Rîdeau cu toţii de mine văzîndu-mă cum stau
aplecat peste ghizdul fîntînii,
Cu spatele mereu întors spre soare ;
eu nu vedeam nimic
Mai departe de locul nedefinit unde apa
Imi oferea sclipind imaginea clară
A propriului EU grefat pe fundalul ceresc,
Privindu-mă printr-o cunună de ferigi.
O singură dată, cînd la fel aplecat mă uitam,
Am distins — să fi fost o părere ?
dincolo de cealălalt EU,
Ceva alb şi nedesluşit.
Ceva din adîncuri ; şi-apoi l-am pierdut.
Căci apa veni tulburînd oglinda de apă ;
O picătură căzu de pe-o ferigă făcînd să dispară
Din nou în adîncuri lucrul acela nebănuit,
Intunecîndu-l, ştergîndu-l. Ce-a fost acel ceva alb ?
Adevărul ? Sau doar sclipirea unui cristal ?
Odată şi apoi nimic.

drumul ce n-a fost ales

Se despărţeau în faţă-mi două drumuri,
Prin codrul ce purta rugina toamnei
Şi-n suflet se păstra ascuns regretul
Că nu puteam pleca pe amîndouă
Şi timp îndelungat am stat acolo,
Privind spre depărtare-abia zărită,
In care-un drum de neguri se pierdea,
Unindu-se-n zenit cu infinitul.

Apoi pe-al doilea mi-a plecat privirea :
Un drum c-o siguranţă mult mai mare,
Căci larg te îmbia cu iarba-i deasă,
Ce-atît de des fusese străbătută.
Dar toţi acei ce-i ascultară-ndemnul,
Mereu găsit-au doar aceleaşi lucruri —
Căci toţi văzură ce văzut-au alţii.
Lipsiţi de bucuria noutăţii.

Cîndva, către amurgul vieţii mele,
Oftînd voi rechema această clipă
Ce va aduce-n ea destăinuirea,
Doar de pădurea aceea cunoscută...
Se despărţea în faţă-mi drumu-n două,
Şi eu, ce rătăceam fără vreo ţintă,
Găsit-am ineditul căutării,
Pornind pe calea NEBĂTĂTORITĂ

Traduceri de Mihaela CHILĂRESCU

CONVORBIRI LITERARE
revistă lunară de literatură editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România
Redactor şef : CORNELIU ŞTEFANACHE

Redacţia : Iaşi, strada Palat nr. 1 tel. 16242, 17287. Administraţia : Bucureşti, Şoseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 183389. Tiparul : I. P. Iaşi